cahiers du

CINEMA

Munk
Leo McCarey
Hitchcock



163 février 1965

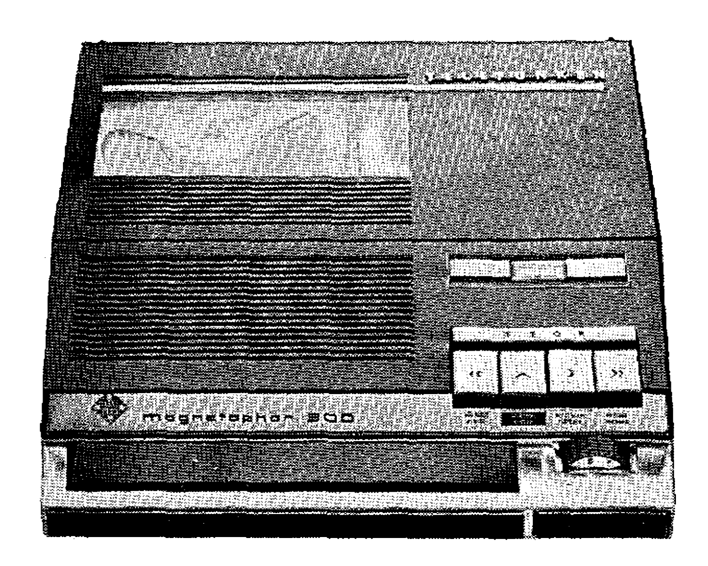


Plus de fils encombrants...

Tout ce que votre caméra filme, ce nouveau magnétophone à transistors peut l'enregistrer car il marche dans les conditions les plus invraisemblables et dans toutes les positions : le M 300 est vraiment le magnétophone du reporter!

Dès maintenant vous pouvez trouver le DIACHRON (dispositif de synchronisation pour appareil audio-visuel).

Documentation sur demande :
tous concessionnaires
ou TELEFUNKEN - FRANCE S. A.
B. P. 1/20 PARIS



Il est méritoire d'observer les règles auxquelles obéit Eschyle ; cependant, il était plus méritoire encore de découvrir qu'Eschyle valait qu'on prît ses règles en considération.
Jean Paulhan.

cahiers du CINEMA


Laurel et Hardy dans Bacon Grabbers supervisé par Leo McCarey


Georg Zander et Martha Ständner dans Nicht versöhnt de Jean-Marie Straub

N° 163 - FÉVRIER 1965

CAHIERS DU CINÉMA, Revue mensuelle de Cinéma

Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - 359-52-80

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34

le cahier des lecteurs

Efficacité walshienne

Vous justifiez dans votre critique le tempo du film (*A Distant Trumpet*) par une certaine lassitude philosophique. Je lis même un sous-titre, *sous une image* : « Troy Donahue est le moins efficace des héros walshiens. » Je crois que la plupart des héros walshiens portent en eux cette inefficacité. Ils portent en eux une certaine vitesse propre à les briser. Leur aérolithe étonne, puis la société, la nature, les dieux prennent leur revanche. C'est toujours le prolongement métaphysique de l'action chez Walsh. Ce qui fait de lui le contraire d'un sociologue (ce que n'a pas compris Tarare dans une critique absurde de *White Heat* et de *Pursued*). *Objective Burma* se terminait par le succès du capitaine Nelson, mais à quel prix ! Et l'héroïsme de cet homme sera couronné par un banal retour à la vie civile. Destinée de ce nouvel Ulysse d'une nouvelle odyssée. Dans *White Heat*, tragédie ontologique à la manière grecque, et non psychologique à la française, James Cagney ne trouve d'autre recours que les flammes d'un enfer qui le mettront à l'abri des contacts impurs de l'immanence. Même chose dans *Pursued*, où Mitchum se trouve exclu du cercle et recherche l'énigme de son destin, et dans *Colorado Territory* où Joël McCrea et Virginia Mayo, rejetés comme deux hors-la-loi, ne connaîtront d'accomplissement que dans la mort. Dans *Gentleman Jim*, s'il est vrai que tout le film est construit sur le succès, c'est que le destin s'amuse, mais les dernières paroles du père laissent entrevoir l'échec, un jour. Walsh se projette à travers ses héros : il sait qu'il y a en lui plus de puissance que la vie n'en tolère. Avec l'âge et le déclin, une certaine lassitude s'accuse. Il n'a plus le punch d'autrefois : c'est manifeste dans *Esther et le Roi*. Ce l'est encore dans *Distant Trumpet*, histoire d'un échec, ou d'une réussite qui coûtait trop cher, histoire même de Walsh.

Jean-Pierre MILLECAM,
9, boulevard de la Soummam, ORAN.

Déception formelle

Je suis extrêmement déçu par la nouvelle présentation de ce « Cahier » *160*. *Jusqu'ici*, les « Cahiers » avaient gardé une forme classique qui n'appartenait qu'à eux seuls et en faisait l'équivalent de la collection blanche de la N.R.F. Cette présentation vous ramène au rang de « Elle », « Lui », ou de revues de cinéma aussi ridicules que « Films et Documents », « Image et Son », sans oublier l'inénarrable « Cinéma 1960 etc. », pour ne rien dire de « Positif ». Je lis les « Cahiers » depuis le numéro 1 et je suis très triste d'avoir entre les mains un numéro dont la présentation me semble d'une banalité agressive. Je pense que ma qualité de fidèle lecteur et fidèle admirateur me permet de vous faire cette remarque. Croyez quand même, je vous prie, à ma bien sincère fidélité.

Pierre LEVAMIS, avoué,
1, rue Louis-Gassin, NICE.

Croyez bien, cher monsieur, que nous sommes sensibles à la qualité de votre déception, comme à votre franchise, même si la majorité de nos lecteurs (ceux, du moins, qui nous ont fait part de leurs premières réactions) ne partagent guère votre sévérité à l'égard des mises en pages « modernes ». Mais peut-être, mises à part les questions de goût personnel, une certaine réaction d'ordre « sentimental » motive-t-elle votre « tristesse » ? Nous vous avouons que, en ce qui nous concerne, une fois passé l'inévitable petit serrement de cœur que provoque toute rupture brutale avec une habitude chère, il nous serait d'ores et déjà fort pénible de renoncer à notre nouvelle robe... Et nous souhaitons que, devenue rituelle à son tour, elle parvienne, au cours des mois qui suivront, à vous séduire aussi.

Encore Feuillade

Nous remercions Francis Lacassin, dont l'érudition feuilladienne n'est plus à vanter, de son attention, et d'avoir pris la peine de rectifier sans attendre nos erreurs, erreurs d'autant plus dangereuses que peu susceptibles d'être, par quelqu'un d'autre que lui-même, signalées :

Votre numéro de novembre réserve à Louis Feuillade et aux mirages de quelques-uns de ses films le luxe d'une mise en pages qu'ils méritaient peut-être, mais ont rarement connu. Devant cet hommage d'une revue qu'on dit pensante — bien, trop, ou pas assez ? — à un cinéaste naïf que j'aime bien, je me découvre bien bas, et de sa part vous dis merci. Vous devriez rectifier très vite, avant qu'elles ne soient répétées à l'infini par vos lecteurs d'aujourd'hui — ou, ce qui est plus grave, par ceux de demain, les erreurs qui se sont glissées dans vos légendes photographiques.

Ainsi, page 33, cliché n° 2, le nom de l'interprète s'orthographie Leubas, et non Lebas. Page 36, cliché n° 5, l'interprète féminine n'a pu être identifiée, mais il ne s'agit pas de Louise Lagrange, apparue seulement dans les neuvième et dixième épisodes des *Vampires*, où elle jouait la fiancée du journaliste Guérande (Edouard Mathé). Or, votre photo est extraite soit du premier, soit du deuxième épisode, puisque Jean Ayme porte le premier de ses cinq grimages, celui du docteur Nox. Page 44, cliché n° 3, la femme bâillonnée incarne un personnage secondaire (Sidonie, la cuisinière) et son nom m'est inconnu, mais il ne s'agit pas de Jane Rollette ; celle-ci figure au comptoir du café, page 34. Le monsieur « en péril », page 45, cliché n° 2, n'est pas l'inspecteur Juve, mais un honorable négociant en vins, détroussé dans un compartiment de chemin de fer. Page 31, l'interprète féminine n'est pas Yvette Andreyor, mais la femme de Jean Sapène (rédacteur en chef du « Matin » et futur directeur de la Société des Cinéromans), c'est-à-dire Juana Borguèse.

Je me permets d'ajouter quelques précisions de nature à intéresser vos lecteurs les plus exigeants. La photo centrale de la page 41 représentant Musidora en maillot — et non plus en collant, hélas ! — correspond à la scène du film de Franju où l'on voit Francine Bergé ôter son déguisement de religieuse et plonger à l'eau pendant que Judex enfonce la porte. Dans la scène que vous reproduisez page 43 (celle où l'aventurière s'apprête à poignarder la malheureuse fille du banquier), les rôles sont tenus chez Franju par : Francine Bergé, Edith Scob et Théo Saparo.

... Vous avez pleinement réussi à démontrer à ceux de vos lecteurs plus préoccupés de cinéastes actuels que d'artisans oubliés, que l'empirisme décontracté et jovial de l'ancien marchand de vins recouvre la même rigueur architecturale, le même sens du récit et la même efficacité du langage que l'œuvre pensée et mûrie de Resnais, Franju ou Bunuel, dont les films constituent à bien des égards la résurgence d'un courant onirique que Feuillade avait capté voici plus d'un demi-siècle. Puisse votre hommage faire mentir le mot d'Abel Gance, selon lequel les jeunes générations dansent sur des ponts tout en ignorant allégrement ceux qui en ont bâti les piliers. Sincèrement vôtre,

Francis LACASSIN,
2, square Léon-Guillot, PARIS-15e.

Lewis

M. François Le Bom, 29, rue Jean-Jaurès, Brest, nous fait part de réflexions très détaillées sur l'ensemble du n° 160, et nous signale deux apparitions de Jerry Lewis omises dans la filmographie établie par C. Gauteur :

Li'l Abner, de Melvin Frank (1960) ;
It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, de S. Kramer (1963).

Mizoguchi

En ce qui concerne les addenda filmographiques que vous avez publiés dans votre numéro 158 Mizoguchi (page 35), j'aimerais attirer votre attention sur le fait que les Japonais emploient toujours beaucoup de signes chinois (il y en a 1.851 sur la liste officielle) et que ceux-ci laissent en général au lecteur le choix entre plusieurs prononciations tout à fait différentes. Ainsi les signes pour « dieu » et « vent » forment un composé qu'on peut lire « shimpû » (à la chinoise) aussi bien que « kamikaze » (à la japonaise). J'aimerais bien savoir laquelle des deux prononciations était celle que préférait Mizoguchi en 1933. Même chose pour les deux autres films dont les titres ne diffèrent que dans la transcription.

Aux corrections que vous signalez, je voudrais ajouter celle de *Gubijinso* (1935) (n° 95, page 14).

Heinz STEINBERG,
Essen-Steele, Dahlauser Str. 123, Allemagne.

Errata

Bien que le monde de Queneau soit celui de personnages discrets, effacés, à la limite de la dissolution, ce n'est pas pour lui rendre hommage que nous avons omis de signaler sa présence entre Clément et Cocteau dans notre dernier numéro (page 27, photo 2) : une ligne capricieuse a simplement « sauté » de la légende au dernier moment.

D'autre part, pages 118-119, il y a interversion des chiffres 2 et 3. Thomas roule depuis bien longtemps loin des quartiers de Paris, tandis que Barbet Schroeder achève son petit déjeuner gare du Nord. — Jean NARBONI.

le cahier des autres

F*ilm Culture*, la revue de Jonas Mekas, est une revue étrange. Elle ne manque pas d'intérêt dans la mesure où elle renseigne sur un cinéma en marge, mais certains des textes publiés sont des plus curieux. Ainsi dans le numéro 33, un texte de Frank Kuenstler intitulé : « *Lens* ». L'auteur le définit lui-même comme un anti-livre. N'étant pas certain d'avoir très bien saisi le sens profond de l'œuvre, je ne m'essaierai pas à la traduire. Cela commence par : « *mm.Pris. metiér.AAA. prime. Airies. numbers. Racquet. comma. Dei.rr.1919) peru. Ruse. glen.A. ggg.Ire. leapfrog.Mick.créme.Nail game.Blé. falme.Bouyant. f.Rose. not.Ice. door.I. nigh. Eve. Feather.Rail.mm.Error. mm.pris.* » Cela se poursuit pendant quatre-vingts pages grand format et se termine par : « *rail.Camera. vit.Rue.sixteen. Rail. the man on the train is St. George R.R. elle. IOU. robot. Flattery. epic.Korean. f. Heat. gracie.MM. cocker. Dooule.pentecostal.Rollei. leer-Icicle. f.Guise. plus.Axe. rip.Tied. AAA.then. New York* 1952-1964. »

Sous le titre *Les nécessités de l'inutilité*, M. Jean-Claude Lattes écrit dans *Combat* à propos du livre de Lotte Eisner sur Murnau : « *Son véritable nom, Wilhelm Plumpe. Ce nom plutôt drôle, il l'avait remplacé par celui, plus inquiétant, de Murnau. Inquiétant, ce metteur en scène allemand l'est à plus d'un égard. Du moins le ressent-on ainsi après la lecture de ce livre de Lotte-H. Eisner avec des éditions du Terrain vague* (sic). *Un livre de Lotte-H. Eisner avec des textes additionnels de Robert Plumpe et de Robert Herlth, un livre abracadabrant où il est impossible de se reconnaître, où quiconque n'a pas une connaissance parfaite de Murnau se perd et tente vainement de recomposer un peu ces bribes, ces exégèses compliquées et embrouillées. Car il en va de Murnau comme de beaucoup de metteurs en scène célèbres d'avant la dernière guerre et du temps du muet, ils sont connus, archicélèbres, à l'évocation de leur nom des milliers de petits cinéphiles s'agenouillent et joignent les mains, mais personne, du moins de ma génération* (de 25 à 35 ans) *n'a vu la totalité de leurs films et les quelques que nous avons pu entrevoir à la cinémathèque n'étaient que des loques de film, des pellicules usées et vieillies — je m'en excuse, je vais faire grincer des dents — d'aucun intérêt.* » Je n'ai rien inventé. On comprendra qu'à ce niveau-là, les dents ne grincent plus : on préfère essayer de sourire. Je voudrais cependant signaler à M. Lattes qui s'obstine tout au long de son articulet à prendre Lotte Eisner pour un homme que Lotte est un diminutif de Liselotte et que quiconque s'est intéressé, même superficiellement, au cinéma allemand, ne peut ignorer le nom de Lotte Eisner. Il est vrai que les rédacteurs du petit journal de la rue du Croissant ont besoin, pour « déchiffrer » la signature des auteurs, que le nom de ces derniers soit imprimé en 96...

Dans *Objectif 64*, revue canadienne d'expression française, l'ancien correspondant aux U.S.A. des *Cahiers*, Hermann G. Weinberg qui, depuis de longues années, poursuit des recherches sur Stroheim et Sternberg, parle du premier. « *Peut-on définir un style strohémien ?* » lui demande-t-on. « *C'est une question très courte qui a besoin d'une très longue réponse. D'ailleurs tout ce qui a rapport à Stroheim a besoin de longues réponses, de beaucoup de temps, de grands espaces, d'énormément d'argent. Dans ce sens encore, il n'est pas différent de Balzac. Je dirai que cela commence par deux points simultanément. Ces deux caractéristiques qu'Anatole France disait indispensables à un bon auteur, ce sont : l'ironie et la pitié. Stroheim possédait les deux. Il débutait toujours par là et cela le mettait où bon lui semblait. Je peux vous citer film après film pour faire ressortir ces deux caractéristiques. D'autre part, Stroheim joue sans cesse avec le contraste aussi bien entre ses personnages qu'avec ses situations. Un jour je lui ai demandé ce qu'il pensait de Lubitsch ; il m'a répondu par cette allégorie :* « *Lubitsch vous montre le roi sur son trône et ensuite dans son lit. Moi, je vous montre le roi dans son lit et après sur son trône, de cette façon vous savez à qui vous avez affaire et à quoi vous attendre de sa part.* » *Stroheim ne se faisait d'illusion à aucun sujet. C'est triste, car si on vit sans illusion, toutes les proportions de sens et d'aspect changent. Ça peut aller même jusqu'à changer la couleur de votre nourriture, rien n'a plus le même goût. Etant ce genre d'homme sans illusion, c'est une des raisons pour lesquelles dans ses films ce ne sont pas seulement les riches qui pouvaient être corrompus, dégénérés ; c'était aussi la basse classe. Pour lui les êtres humains étaient un tas de créatures ne pouvant inspirer que la pitié. Un exemple dans son premier film* Blind Husbands : *il joue ce rôle de l'officier qui séduit la femme du docteur américain. Plus tard le docteur l'invite à escalader une montagne. L'officier recule devant cette proposition, n'ayant aucune habileté en alpinisme. Le docteur insiste en promettant de l'aider. L'officier accepte mettant sa confiance en l'expérience du médecin. Arrivés au sommet, le docteur contraint l'officier à avouer son adultère car s'il ne le fait, le docteur le laissera seul sur la montagne. Lorsque Stroheim avoue, vous savez ce que fait le docteur, celui avec qui jusqu'à présent les spectateurs s'étaient identifiés, il coupe la corde laissant seul Stroheim perdu dans l'immensité de cette montagne déserte. Voilà un moment de pitié : alors que l'on doit haïr le* « *vilain* »*, un renversement presque total des rôles se produit. Les choses ne sont plus telles que le voudrait le spectateur américain moyen. Dans* Greed, *il n'y a ni* « *vilain* » *ni héros, seulement un groupe de gens pitoyables. Les protagonistes du film souffrent tous d'une maladie très commune : l'avidité de l'argent. Ils en arrivent à s'entretuer et aucune de ces personnes ne survivra. Cette morale est vraie, elle n'est pas valable seulement au cinéma. Plusieurs personnes se détruisent elles-mêmes et détruisent les autres à cause de cela. Stroheim veut mettre le public au même échelon que ses personnages. Voyez-vous, je joue à ce jeu : je divise les films, comme les gens, en deux catégories. Ceux qui veulent à tout prix être aimés et qui feraient n'importe quoi pour plaire. Les autres, ceux qui se foutent pas mal de plaire ou pas. Les films de Stroheim ont toujours appartenu à cette seconde catégorie. Les films populaires, depuis* Autant en emporte le vent *en passant par* Ben Hur *et* Cléopâtre *font partie... vous vous doutez de quelle catégorie.* »

Nous devons saluer la naissance d'une nouvelle revue, *Jeune Cinéma*, à qui nous souhaitons longue vie. Dans son premier numéro, on relève des études intéressantes sur Wadja, Huston et une déclaration de Gianfranco De Bosio à propos de son film *Le Terroriste* : « *Ce film a été pensé comme une nécessité parce que j'ai tenté de retrouver par lui des expériences qui ont marqué ma vie d'une manière fondamentale. J'ai participé deux ans au mouvement de résistance italien et tout ce que j'avais pensé avant n'avait plus aucune importance. Mais en même temps, puisque le film se faisait vingt ans après, je ne pouvais songer à une reconstitution. Tout ce qu'on y voit est vrai, tous les détails particuliers sortent de ma mémoire ; mais l'ensemble de l'histoire est absolument libre. D'ailleurs, je n'ai jamais travaillé dans la résistance à Venise et le film se place à Venise. Pourquoi Venise ? Parce que le film est une réflexion qui voudrait se placer sur un plan absolu. Je veux dire non pas absolu de la valeur artistique, mais une tension de mon esprit en face de l'histoire que je raconte ; j'ai essayé de réfléchir avec vingt ans de recul et de trouver un jugement d'aujourd'hui. C'est dans cet esprit que j'ai tourné, monté (et aimé aussi) ce film. Il a été pensé — non dans une perspective narrative mais dans une perspective dialectique, pour provoquer une réflexion, une discussion du public ; si le film a été marqué par le théâtre, c'est en cela, et non pas comme certains critiques l'ont dit (parce qu'ils savaient que l'auteur était homme de théâtre) parce que la discussion au comité de libération y tient une grande place : car si on soulève une question politique, il faut parler, on ne peut pas se contenter de tourner des mouvements. Par contre, c'est au théâtre en effet qu'intervient une dialectique permanente, parce qu'il y a un rapport direct entre la scène et le public ; et ce film aussi dans une perspective qu'on peut dire brechtienne, recherche un échange dialectique avec le public : c'est-à-dire qu'il essaie de lui donner une possibilité d'intervenir dans les matériaux qui lui sont présentés. (...) Le cinéma m'a permis de rendre ce qui m'intéresse le plus dans ce film : le rapport entre l'histoire et un paysage. Venise n'est pas seulement là pour des raisons esthétiques, visuelles mais pour donner à cette action essentielle dans l'histoire contemporaine un décor figé dans le passé ;*

pour établir un rapport entre cette ville monumentale, hors de l'histoire (il n'y a aucune ville au monde qui soit plus figée dans le passé) et quelque chose de très moderne dans le sens véritable du mot. Dès le moment où j'ai pensé au film, j'ai pensé à Venise; et je ne saurais même plus dire quand ni comment; car le film n'existait pas sans cela. Le choix des endroits où on a tourné a été fait avant que soit écrit le scénario: deux mois avant et dix mois avant le tournage; j'ai même essayé (c'est très bête comme idée) de circuler avec une barque en recherchant le chemin que j'aurais pris pour aller déposer des bombes, des canaux où il y a peu de trafic (il y en a de très fréquentés).»

M. D. Pissarevsky, critique de *Sovietsky Ekran*, n'a guère apprécié *Le Journal d'une femme de chambre* et *Le Silence*, mais pour des raisons qui n'ont pas grand-chose à voir avec l'art cinématographique: «*Luis Bunuel dans* Le Journal d'une femme de chambre *dépeint des personnages moralement nuisibles, en proie à des «complexes» douloureux, possédés par des manies étranges et des vices cachés. Point n'est besoin de les décrire. Il nous suffira de citer le cas significatif qui est au cœur de l'intrigue. Il est clair que, pour l'héroïne, le ténébreux sadique, le cocher, a violé et tué la petite fille. Elle le hait mais en même temps elle est attirée par ce monstre. Elle recherche son amour, se rapproche de lui et ensuite le livre à la police... L'histoire de la vie et des sentiments de la femme de chambre parisienne, venue dans ce coin perdu de Normandie, est racontée avec une foule de détails. Elle abonde en croquis bien dessinés de la vie quotidienne et des caractères. L'œil du metteur en scène est perçant, observateur. Ce film est une œuvre complexe et très bien composée. Mais que peut apporter au spectateur cet étalage de boue, cette pathologie des rapports humains, ces images qui abondent en détails naturalistes? Bunuel peint en couleurs vives et cruelles. Mais si dans son film précédent,* Viridiana, *les fresques tragiques des monstruosités humaines sont le résultat de l'exagération irritée d'une morale religieuse figée, dans* Le Journal d'une femme de chambre, *nous ne sentons pas la passion ou la protestation du metteur en scène. Occupant une position de «peintre objectif» des mœurs, il semblerait que tout son film signifie: regardez — et croyez-moi, de telles choses arrivent — les abîmes du fond humain sont obscurs; la bête est indestructible en l'homme. Le metteur en scène Ingmar Bergman va encore plus loin dans l'exposé de ses idées. Son film* Le Silence, *œuvre magistralement réalisée, est encore plus terrible et plus abjecte. C'est un hurlement de désespoir, de peur. Le thème de la solitude insurmontable, de l'isolement des gens est développé à travers les rapports de deux sœurs lesbiennes. Autour d'elles, c'est le vide. Elles ignorent la langue du pays où elles sont arrivées. L'hôtel dans lequel elles sont descendues est vide et silencieux. Elles sont retranchées du monde.*
On assiste aux tourments des amours contre-nature, de la haine, de la suspicion, de la méchanceté. La monstruosité des actes, le naturalisme des scènes érotiques qui provoque le dégoût, l'impossibilité de communication des êtres, ce monde qui apparaît comme un royaume étranger et lugubre, tout cela ne peut rien amener que l'angoisse, le pessimisme, l'amertume. L'étalage de la solitude des gens, de la désagrégation des rapports, la certitude que le mal est invincible, tout cela s'efforce de séduire les mauvais instincts de l'âme du petit-bourgeois, de désarmer moralement les gens devant les manifestations actuelles du fascisme et de la misanthropie.»

Ce qui est grave, en revanche, c'est que le jeune cinéma russe est encore tout imprégné d'Eisenstein, très exactement de la méthode d'Eisenstein sans que cette méthode soit justifée en profondeur. C'est un peu pourquoi nous avions applaudi à *La Cigale* ou à *Bornes en flammes* de Samson Samsonov dont le langage se nourrissait à d'autres sources. Samsonov revient à ses premières amours, Tchekov. Il vient d'adapter *Les Trois Sœurs* mais, si l'on en croit la revue soviétique *Iskousstvo*, il ne fait pas bon, en U.R.S.S., prendre des libertés avec les grand auteurs: «*Le scénario et la mise en scène sont de Samson Samsonov. On se souvient de* La Cigale, *excellent film d'après Tchekov également. L'auteur était resté fidèle à l'esprit tchekovien. A propos de ce nouveau film, l'opérateur Fedor Dobronravov prévient les futurs spectateurs: «Nous avons cherché à rendre la pensée de l'auteur dans la structure plastique du cinéma.» Samsonov est encore plus catégorique: «Dans* Les Trois Sœurs, *il y a une hisotire très scénique et nous pensons qu'elle peut être transposée à l'écran.» Cependant, le petit mot «d'après Tchekov» nous interdit de nous laisser aller à nos simples impressions. L'image est très belle, la musique imitée de Tchaïkovsky. Sur cet admirable fond plastique et sonore surgissent les silhouettes des trois sœurs: Olga, Macha, Irina. Ces trois personnes pourtant bien connues, nous devons refaire connaissance avec elles, revivre leur destin, leurs souffrances et leurs espoirs. Elles n'ont pas encore soufflé mot que, déjà, entre vous et l'écran, imperceptiblement s'installe une certaine «zone d'exploitation». Pourquoi? Parce que les moyens cinématographiques les plus puissants sont utilisés pour rappeler tout ce qu'était et tout ce qu'aimait Tchekov. Dès les premières minutes, l'image ressemble à un beau tableau dans un cadre précieux. En fait Tchekov aimait les tableaux simples sans cadres.»* Après avoir passé en revue tous les personnages de la pièce et leur transcription dans le film, l'auteur conclut: «*De belles attitudes, de belles images ne suffisent pas à faire de ce film un film «d'après» Tchekov. Les trois sœurs que nous verrons sur grand écran n'ont rien à voir avec celles de Tchekov. La pièce est pleine d'un dynamisme sous-jacent, de mouvement, alors que le film, malgré ses scènes d'effet, ses attitudes, ses plans soulignés, ses mouvements d'appareil, est monotone, statique. Qu'a voulu dire le metteur en scène? A-t-il vu le sens de cette pièce, saisi sa pensée? Peut-être a-t-il voulu montrer l'ennui d'une existence sans but? Ou bien la force de la vulgarité? Mais il est impossible de lutter contre la vulgarité avec des moyens vulgaires.»* — Jean WAGNER.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Une femme mariée (J.-L. Godard)	★★★	●	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★
Gertrud (C. Th. Dreyer)	★★	●	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★	★★★
Pour l'exemple (J. Losey)	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★	★	★★★	★★	★★★
My Fair Lady (G. Cukor)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	●	★★		★★
Je m'balade dans Moscou (G. Danelia)	★★	★	★★	★	★	★★★	★★		★★	★★
Les Premiers Hommes dans la lune (Juran)		★								★★
La Chance et l'amour	★★	★	★	★★	★	★	★	★★	★★	★
Les Barbouzes (G. Lautner)	★★	★★	★	★		★★	●	★	★★	●
Le Plus grand cirque (H. Hathaway)	★	★	★★	●		★★	★	★	★★	●
Six femmes pour l'assassin (M. Bava)		★★					●			
L'Homme à tout faire (J. Rich)		★							★	
Merlin l'enchanteur (W. Reitherman)	★★	★	●	●					★	●
Winston Churchill (P. Baylis)		●	★					★		
Le Spectre d'Hichcock (R. Hampton)		★			★		●			
Salavin (P. Granier-Deferre)	★	★	●	●				●		★
Week-end à Zuydcoote (H. Verneuil)	★	★★	●	●	●	●	●	●		●
Ces dames s'en mêlent (R. André)	★	●		●						
Angélique marquise des anges (B. Borderie)	●	★	●	●	●	●	●	★		●
Tintin et les oranges bleues (P. Condroyer)	●	●	●	★			●			
Mariage à l'italienne (V. De Sica)	●	●	●	●		●	●	●	★	
La Famille Hernandez (G. Baïlac)	●								●	
L'Ange pervers (K. Hughes)	●	●						●		
Les Gorilles (J. Girault)	●	●					●			●
Lanternes rouges (V. Georgiades)	●	●	●	●						●
La Femme de paille (B. Dearden)	●	●		●					●	●
L'Age ingrat (G. Grangier)	●	●	●	●	●		●			●



Henri Agel. 1. Gertrud. 2. Les Fiancés. 3. Le Temps s'est arrêté. 4. Les Parapluies de Cherbourg. 5. Bande à part. 6. *David et Lisa.* 7. *Une femme mariée.* 8. A Distant Trumpet. 9. Le Terroriste. 10. Sept épées pour le roi.

Michel Aubriant. 1. Le Désert rouge. 2. Thomas Gordeiev. 3. Le Silence. 4. Les Cheyennes. 5. La Femme du sable. 6. Marnie. 7. My Fair Lady. 8. David et Lisa. 9. Les Parapluies de Cherbourg. 10. Spencer's Mountain.

Jean de Baroncelli. (Par ordre alphabétique) : America America, Becket, Le Désert rouge, Dr. Strangelove, La Femme du sable, My Fair Lady, Les Parapluies de Cherbourg, Le Silence, Le Terroriste, Une femme mariée.

Robert Benayoun. *(Par ordre alphabétique)* : A Hard Day's Night, America America, Le Désert rouge, Dr. Strangelove, Freud, L'Insoumis, Le Journal d'une femme de chambre, The Patsy, The Servant.

Jean-Pierre Biesse. 1. Le Désert rouge. 2. Une femme mariée. 3. Marnie. 4. *La Peau douce.* 5. Man's Favorite Sport ? 6. Le Journal d'une femme de chambre. 7. Le Terroriste. 8. Judex. 9. Toutes ses femmes. 10. Les Parapluies de Cherbourg.

Jean-Claude Biette. 1. Bande à part. 2. Wagonmaster. 3. Gertrud. 4. *The Cool World.* 5. Une femme mariée. 6. La Bataille de France. 7. The Servant. 8. Cyrano et d'Artagnan. 9. A Distant Trumpet. 10. Man's Favorite Sport ?

Charles Bitsch. 1. Gertrud, Le Silence. 3. Man's Favorite Sport ?, Marnie, Wagonmaster. 6. Bande à part, Dr. Strangelove, *Toutes ses femmes.* 9. America America, Les Cheyennes.

Jacques Bontemps. 1. Bande à part. 2. Une femme mariée. 3. Man's Favorite Sport ? 4. Marnie. 5. Toutes ses femmes. 6. Le Désert rouge. 7. Le Temps s'est arrêté. 8. La Punition. 9. *The Servant. 10. Les Damnés.*

Jean-Louis Bory. (Par ordre alphabétique) : A Distant Trumpet, America America, Bande à part, Le Désert rouge, Dr. Strangelove, La Jetée, La Passagère, The Servant, Le Silence, Thomas Gordeiev.

Pierre Braunberger. 1. La *Peau douce.* 2. Le Terroriste. 3. Une femme mariée. 4. Johnny Cool. 5. Bande à part. 6. The Servant. 7. The Patsy. 8. Le Désert rouge. 9. Lucky Jo. 10. Bons baisers de Russie.

Pierre-Richard Bré. 1. Man's Favorite Sport? A Distant Trumpet. 3. Bande à part, *Marnie,* Wagonmaster. 6. Thomas Gordeiev.

Claude Chabrol. 1. Gertrud, Marnie. 3. Thomas Gordeiev. 4. Bande à part, Toutes ses femmes. 6. America America, Dr. Strangelove, Man's Favorite Sport ?, The Servant. 10. Mort aux S.S.

Albert Cervoni. (Par ordre alphabétique) : America America, Le Désert rouge, Les Parapluies de Cherbourg, La Peau douce, Pour la suite du monde, The Servant, Le Silence, Train de nuit, Une femme mariée, Wagonmaster.

Jean Collet. (Par ordre alphabétique) : Le Désert rouge, Gertrud, La Jetée, Man's Favorite Sport ?, Marnie, Les Para-

pluies de Cherbourg, The Servant, Le Silence, Thomas Gordeiev, Une femme mariée.

Jean-Louis Comolli. 1. Gertrud. 2. Man's Favorite Sport ?, Toutes ses femmes. 4. America America, Les Fiancés. 6. Marnie, Bande à part. 8. Wagonmaster. 9. Les Damnés, Le Terroriste.

Michel Cournot. 1. Bande à part. 2. Une femme mariée. 3. Les Mois les plus longs. 4. Toutes ses femmes. 5. La Forteresse cachée. 6. The Patsy. 7. Les Damnés. 8. Le Don paisible. 9. La Jetée. 10. Dr. Strangelove.

Serge Daney. 1. Wagonmaster. 2. Gertrud. 3. Marnie. 4. The Patsy, Bande à part. 6. Man's Favorite Sport ? 7. Les Parapluies de Cherbourg. 8. Une femme mariée. 9. My Fair Lady. 10. Who's Minding the Store ?

Michel Delahaye. 1. Gertrud. 2. Bande à part. 3. Une femme mariée, Marnie, Toutes ses femmes. 6. America America, La Bataille de France, Pour la suite du monde. 9. The Servant. 10. Le Silence.

Claude Depêche. 1. Gertrud, Marnie. 3. America America. 4. Wagonmaster. 5. Bande à part, Les Cheyennes, Une femme mariée. 8. Les Parapluies de Cherbourg. 9. A Distant Trumpet. 10. Le Silence.

Jacques Doniol-Valcroze. 1. Gertrud. 2. Le Silence. 3. America America, Dr. Strangelove. 5. Bande à part, La Peau douce. 7. Le Désert rouge, La Jetée. 9. The Servant, Les Fiancés.

Jean Douchet. 1. Gertrud. 2. Marnie, Man's Favorite Sport ?, A Distant Trumpet, Wagonmaster. 6. Bande à part, Thomas Gordeiev, The Patsy. 9. America America, The Servant.

Jean-André Fieschi. 1. Toutes ses femmes, Une femme mariée. 3. Bande à part, Le Désert rouge, Gertrud, Marnie, Le Silence. 8. Le Journal d'une femme de chambre, Man's Favorite Sport ?, La Punition.

Rémo Forlani. 1. Bande à part. 2. Le Désert rouge. 3. La Jetée. 4. Séduite et abandonnée. 5. Soldier in the Rain. 6. America America, Une femme mariée.

Claude Gauteur. 1. America America, La Passagère. 3. My Fair Lady. 4. Bye Bye Birdie, La Panthère rose. 6. The Servant, Dr. Strangelove. 8. Les Fiancés. 9. Thomas Gordeiev. 10. Le Désert rouge.

René Gilson. 1. Gertrud. 2. Man's Favorite Sport ?, Marnie, Wagonmaster, My Fair Lady, The Patsy. 7. Bande à part, Une femme mariée, Les Parapluies de Cherbourg, La Peau douce.

Jean-Louis Ginibre. 1. The Servant. 2. Le Désert rouge. 3. Marnie. 4. Toutes ses femmes. 5. Bande à part. 6. La Vie à l'envers. 7. Johnny Cool. 8. The Killers. 9. Les Barbouzes. 10. The Patsy.

Claude de Givray. (Par ordre alphabétique) : America America, Bande à part, Cyrano et d'Artagnan, Gertrud, Man's Favorite Sport ?, Marnie, The Patsy, La Peau douce, Toutes ses femmes, Une femme mariée.

Jean-Luc Godard. 1. Les Fiancés. 2. Gertrud. 3. Marnie. 4. Man's Favorite Sport ? 5. Le Désert rouge. 6. A Distant Trumpet. 7. Love With the Proper Stranger. 8. Les Cheyennes. 9. La ragazza di Bube. 10. L'Amour à l'a(nnée pro)chaine.

Gérard Guégan. 1. Le Désert rouge, Une femme mariée. 3. Marnie, La Passagère, Le Silence, Man's Favorite Sport ? 7. America America, The Patsy. 9. La Punition. 10. A Distant Trumpet.

Fereydoun Hoveyda. (Par ordre alphabétique) : America America, Les Damnés, David et Lisa, Freud, Marnie, The Patsy, Sept épées pour le roi, The Servant, Who's Minding the Store ?

Albert Juross. 1. La Passagère. 2. Bande à part. 3. La Punition. 4. Une femme mariée. 5. Cyrano et d'Artagnan. 6. Man's Favorite Sport ? 7. Dr. Strangelove. 8. A Hard Day's Night. 9. Les Fiancés. 10. Les Parapluies de Cherbourg.

Pierre Kast. 1. Bande à part. 2. La Peau douce. 3. Une femme mariée. 4. Marnie. 5. La Jetée. 6. Le Silence. 7. The Servant. 8. Gertrud. 9. Man's Favorite Sport ? 10. Les Damnés.

André S. Labarthe. 1. Gertrud. 2. Marnie. 3. Le Silence, Le Désert rouge. 5. The Servant. 6. La Peau douce, Bande à part, Averty (TV). 9. The Patsy. 10. Les Parapluies de Cherbourg.

Louis Marcorelles. 1. Pour la suite du monde. 2. Gertrud. 3. La Bataille de France, David et Lisa, La Dérive, Marnie, Moranbong, La Peau douce, Samson, Une femme mariée.

Michel Mardore. 1. Les Damnés, The Servant. 3. Les Fiancés, Judex. 5. Les Parapluies de Cherbourg, La Peau douce, Une femme mariée. 8. La Nuit de l'iguane. 9. La Plage du désir. 10. Marnie.

François Mars. 1. Les Parapluies de Cherbourg. 2. Bande à part. 3. Marnie. 4. David et Lisa. 5. The Cool World. 6. La Peau douce. 7. Un monsieur de compagnie. 8. Les Amoureux du "France". 9. The Patsy. Hors-concours : Les Gladiatrices.

André Martin. 1. Pour la suite du monde. 2. Gertrud. 3. La Passagère. 4. David et Lisa. 5. Thomas Gordeiev. 6. Bande à part. 7. America America. 8. Séduite et abandonnée. 9. Le reportage filmé de "Cinq colonnes à la une" sur un ratissage de la police congolaise. 10. Globalement, l'imagerie composée de Jean-Christophe Averty pour 1964 (TV).

Luc Moullet. Canada : Pour la suite du monde. Danemark : Gertrud. France : La Punition. Grande-Bretagne : A Hard Day's Night. Italie : Les Fiancés. Japon : La Forteresse cachée. Pologne : La Passagère. Suède : Toutes ses femmes. Suisse : Bande à part. U.S.A. : Man's Favorite Sport ?

Jean Narboni. 1. Bande à part. 2. Les Damnés. 3. Toutes ses femmes. 4. Le Temps s'est arrêté. 5. America America. 6. La Passagère. 7. La Bataille de France. 8. Le Terroriste. 9. Marnie. 10. Dr. Strangelove.

Jean-Louis Noames. 1. A Distant Trumpet, Gertrud. 3. Marnie, The Patsy. 5. Man's Favorite Sport ? 6. Bande à part, Wagonmaster. 8. America America. 9. Les Parapluies de Cherbourg. 10. Spencer's Mountain.

Claude Ollier. 1. Toutes ses femmes. 2. Bande à part, Le Silence. 4. Man's Favorite Sport ?, Une femme mariée. 6. Dr. Strangelove, La Nuit de l'iguane. 8. Gertrud, Le Terroriste. 10. Pour la suite du monde.

Jean-Daniel Pollet. (Par ordre alphabétique) : America America, Bande à part, Les Damnés, Le Désert rouge, Les Fiancés, La Jetée, Man's Favorite Sport ?, Marnie, The Servant, Le Silence.

Jacques Rivette. (Par ordre alphabétique) : Bande à part, The Cool World, Le Désert rouge, Les Fiancés, Gertrud, Le Journal d'une femme de chambre, Marnie, La Passagère, Le Silence, Le Terroriste.

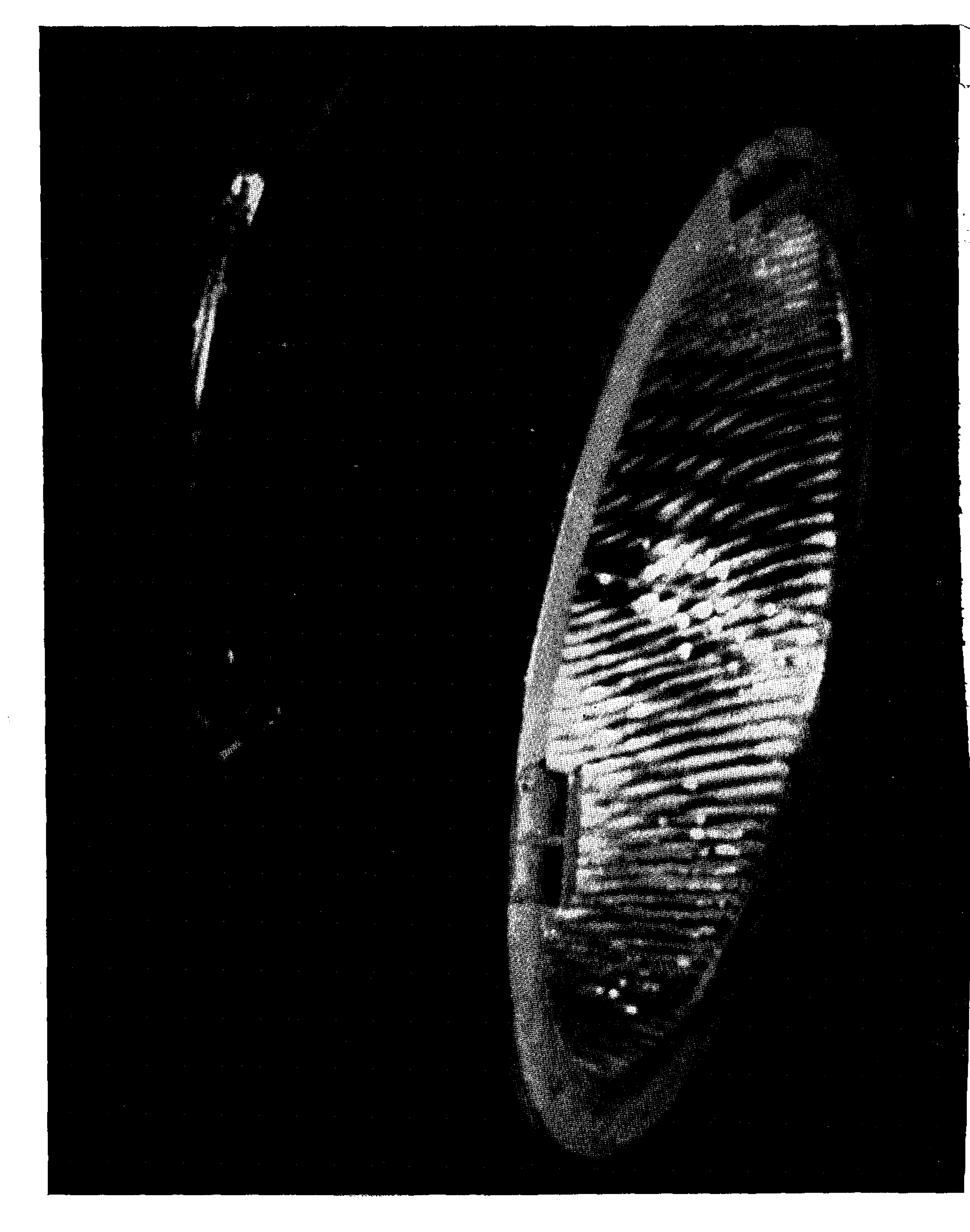
Eric Rohmer. (Par ordre alphabétique) : Bande à part, Gertrud, Man's Favorite Sport ?, Marnie, Le Monde sans soleil, Pour la suite du monde, La Punition, Le Silence, Thomas Gordeiev, La Vie à l'envers.

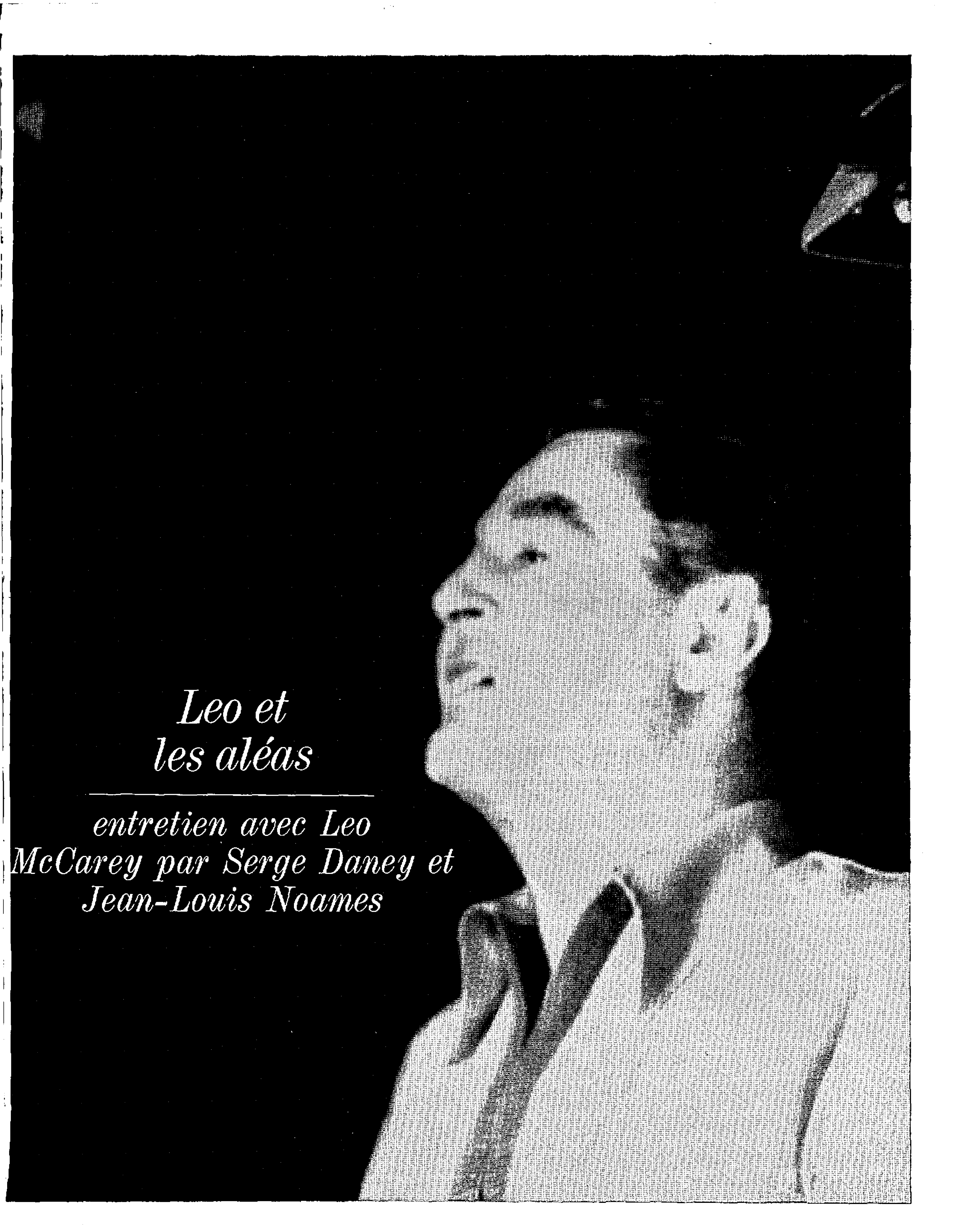
Georges Sadoul. Brésil : Le Diable blond et le dieu noir. Danemark : Gertrud. Espagne : El Verdugo. France : Une femme mariée. Grande-Bretagne : Les Damnés. Inde : Le Rêve et la ville. Italie : Le Désert rouge. Japon : La Femme du sable. Pologne : La Passagère. U.R.S.S. : Je m'balade dans Moscou. (J'ai dû confondre films présentés à Paris et films de Festivals. Pardonnez à un exilé — temporaire.)

André Téchiné. 1. Gertrud. 2. Bande à part, Man's Favorite Sport ?, A Distant Trumpet, My Fair Lady. 6. The Servant, Une femme mariée, Le Silence. 9. America America. 10. Les Damnés.

Paul Vecchiali. 1. Les Parapluies de Cherbourg. 2. America America, Bande à part, Man's Favorite Sport ? 5. Le Journal d'une femme de chambre. 6. Marnie. 7. Les Fiancés. 8. Le Désert rouge. 9. Le Tigre aime la chair fraîche. 10. La Punition.

François Weyergans. 1. Gertrud. 2. Man's Favorite Sport ?, Toutes ses femmes, La Peau douce, Marnie, La Jetée, Les Parapluies de Cherbourg, America America, Bande à part, Une femme mariée.





Leo et les aléas

entretien avec Leo McCarey par Serge Daney et Jean-Louis Noames

CAHIERS Récemment, la Cinémathèque française a programmé une série de courts métrages de Laurel et Hardy que vous avez « supervisés » : quel y était exactement votre rôle ?

McCAREY Vous savez, l'industrie du film a connu beaucoup de changements depuis cette époque — je voudrais bien lui donner le nom d'art, mais tant de gens l'appellent *industrie*... et, de toute façon, je crois que notre succès vient de ce que, de temps en temps, nous y faisons quelque chose d'artistique. Dans le genre de comédie populaire dont nous parlons, des gens comme Marcel Marceau ou Charles Chaplin ont maîtrisé une certaine forme d'art. Encore une fois, je tiens à dire que moi, je voudrais bien appeler ce métier un art, car je n'aime pas le nommer « business », et je ne le ferais pas, si tout le monde ne le faisait... Cette « supervision », dont vous me demandez en quoi elle consistait, était à l'époque la fonction du responsable de pratiquement tout dans le film : écrire l'histoire, la découper, réunir les gags, tout coordonner, visionner les rushes, s'occuper du montage, de l'envoi des copies, du second montage quand les réactions à la « preview » n'avaient pas été assez bonnes, et même, de temps en temps, tourner une seconde fois les scènes.. La fonction du superviseur comportait quasi toutes les responsabilités. Mais il y avait, en ce temps-là, un usage qui voulait que son nom ne soit pas mentionné au générique : les membres de l'industrie savaient ce qu'il avait fait. Ainsi, beaucoup de nos grands artistes n'avaient pas même leur nom sur l'écran : par exemple, Irving Thalberg n'a jamais mis son nom sur quoi que ce soit. A ma modeste façon, j'essayai de le suivre sur le même chemin : si j'ai « fait » une centaine au moins de Laurel et Hardy, je n'en ai que très rarement pris le crédit. En suivant ainsi l'exemple de quelques illustres prédécesseurs, je pensais comme eux que les gens à qui ça plairait demanderaient : « Qui donc en est l'auteur ? »... On le leur dirait... et le monde entier finirait par le savoir. Aujourd'hui, c'est complètement différent : on dépense des milliers de dollars de publicité pour que les gens sachent que telle personne a fait tel film, même si, en vérité, elle n'y a rien fait...

CAHIERS Nous aimons tout particulièrement un de ces courts métrages : *Putting Pants On Philip*...

McCAREY Celui-là, je l'ai réalisé entièrement : c'est mon enfant. Je l'ai fait du début à la fin sans aucune aide extérieure. Car personne ne voulait le faire, celui-là ! Bien qu'étant le producteur, le boss en somme (et j'avais trois autres films sur les bras), j'ai tenu à le réaliser, en me disant qu'au moins je serais populaire auprès des tailleurs ! Et tous les tailleurs du monde ont ri à ce film. Bref, l'idée de ce film ne plaisait à personne au départ, et j'en fus si furieux que je fermai mon bureau pour aller moi-même sur le plateau avec Laurel et Hardy (je n'avais rien mis en scène depuis quelque temps, et n'avais pas même eu l'occasion d'aller sur un plateau) : ainsi, j'ai écrit et réalisé ce film à peu près en six jours. Je suis content que vous l'aimiez : c'est l'un de mes favoris, et Laurel le considère aussi comme l'un de ses meilleurs.

CAHIERS Quel était le rôle de Laurel dans l'équipe ? On dit qu'il était très inventif...

McCAREY C'était l'un des rares comiques assez intelligents pour inventer eux-mêmes leurs gags. Laurel était remarquablement doué, alors que Hardy ne l'était pas. Et cette situation est la clef de l'association Laurel-Hardy : pendant toute leur vie (j'ai été un de leurs intimes), Laurel a insisté pour toucher le double de ce que touchait Hardy. Il disait qu'il était deux fois meilleur et deux fois plus important dans le groupe, qu'il écrivait le film et participait à sa création, tandis que Hardy était bien incapable de créer quoi que ce soit — c'était déjà très étonnant qu'il parvienne à trouver son chemin jusqu'au studio... Ce travail a beaucoup représenté pour moi : rien n'aurait pu remplacer une telle expérience. Et cette expérience — où toutes les idées sur lesquelles nous travaillions étaient originales et tout à fait nouvelles — n'est comparable à aucune autre. En raison du succès de ces films, il me fut possible de me faire une réputation et de recevoir des propositions pour réaliser des longs métrages : cela m'a permis en quelque sorte de monter en grade. Et quand je dis « monter en grade », je me demande parfois... Bref, cela m'a fait beaucoup de peine d'avoir à quitter Laurel et Hardy. C'est un peu à eux que je dois quelques-uns de mes succès et les récompenses qui les ont couronnés quand j'ai continué mon chemin dans cette industrie — mais voilà que je recommence : je veux parler de notre art, bien sûr.

CAHIERS N'avez-vous pas gardé de cette époque une manière de découper et de monter vos films, une sorte de rythme qui se trouve jusque dans vos plus récentes productions ?

McCAREY Je crois en effet que les premières influences s'installent à demeure en vous. Mais il y a une chose surtout que nous avons pour ainsi dire découverte : à l'époque, les comiques avaient pour la plupart tendance à « en faire trop ». Avec Laurel et Hardy, nous avons introduit une conception presque opposée du comique. J'ai essayé — nous avons essayé — de les diriger de façon à ce qu'ils ne montrent rien, qu'ils n'expriment rien : ce qui avait pour conséquence de faire rire un public qui s'attendait au contraire. Nous nous retenions tellement de montrer les sentiments des acteurs que le public, lui, ne pouvait se retenir de rire, et riait parce que nous restions sérieux.

Mais laissez-moi plutôt vous raconter une anecdote : « Babe » Hardy (« Hardy le bébé », c'était le surnom que je donnais à Oliver) interprétait un jour le rôle d'un maître d'hôtel qui venait servir un gâteau. Au moment de franchir une porte, il tombe et se retrouve à terre, la tête enfouie dans son gâteau. Je me mis à lui crier : « Ne bouge pas, surtout ne bouge pas ! Reste comme ça : le gâteau doit te brûler le visage. » Et, une minute et demie durant, le public ne put s'arrêter de rire : Hardy restait immobile, la tête dans son gâteau ! Il restait allongé, furibond, et l'on ne voyait que son dos.

CAHIERS C'est en effet l'un des courts métrages que nous avons vus (*From Soup to Nuts*), et il y a une autre scène que nous aimons bien : celle où une femme tente désespérément...

McCAREY ...de se saisir d'une cerise ! Je m'en souviens très bien, c'était un gag qui ne se terminait pas : il durait tout au long du film, et nous y revenions sans cesse, la femme essayant chaque fois de nouveaux moyens pour s'emparer de la cerise ! C'était une époque vraiment merveilleuse : toutes les deux ou trois semaines, nous devions avoir achevé l'un de ces courts métrages et, à mesure que la qualité s'améliorait, on nous accordait plus de temps, plus d'argent aussi !

CAHIERS Etiez-vous en relations avec les autres comiques de l'époque ?

McCAREY Je les connaissais très bien, je dois le dire. Nous étions tous bons amis, bien que rivaux, et chaque soir nous nous retrouvions tous. C'est ainsi que très vite je me liai avec Chaplin, qui aimait tout particulièrement les films de Laurel et Hardy. Un de mes plus précieux souvenirs est une « fan letter » (lettre d'admirateur) que Chaplin m'avait envoyée et où il me félicitait de mon travail avec Laurel et Hardy en me prédisant un bel avenir. Keaton travaillait également, je crois, d'une manière analogue à la nôtre. Deux ou trois gagmen étaient à son service et lui proposaient des idées de gags, qu'il avait le privilège d'accepter ou de refuser. D'ailleurs, nous essayions souvent de nous voler nos gagmen. Mais nous n'avions pas de chance avec Keaton : c'était le plus souvent lui qui trouvait ses meilleurs gags, et lui, on ne pouvait pas le voler ! Un autre homme que tout le monde essayait de « voler » était le gagman de Chaplin... Il y a en Amérique une sorte de dicton : « Si nous pouvions seulement trouver le petit noir qui écrit pour Irving Berlin... » C'était le même principe entre nous.

Je suis très heureux d'apprendre qu'on aime toujours Laurel et Hardy en France, car ici ils sont toujours aussi populaires auprès des enfants de la nouvelle génération : leur comique ne peut pas vieillir, il n'est pas atteint par le temps.

CAHIERS Connaissiez-vous Harry Langdon ?

McCAREY Très bien. Mais il travaillait loin de notre studio, dans la vallée, et je ne me souviens plus très bien de ses collaborateurs. Je sais seulement que Frank Capra était son metteur en scène et qu'il avait beaucoup de talent. Arthur Ripley travaillait aussi avec Langdon et, en plus, il écrivait des choses très intellectuelles : c'était un érudit. Langdon, selon moi, était lui-même trop intellectuel pour être apprécié par le grand public. Et c'est parce qu'il ne plaisait qu'à certains qu'il n'a pas mieux réussi.

CAHIERS Avez-vous vu les films de Jerry Lewis ?

McCAREY Je n'en ai vu aucun. Et je dois même avouer que je ne sais qu'il est metteur en scène que depuis très peu de temps : et je vis à Hollywood !

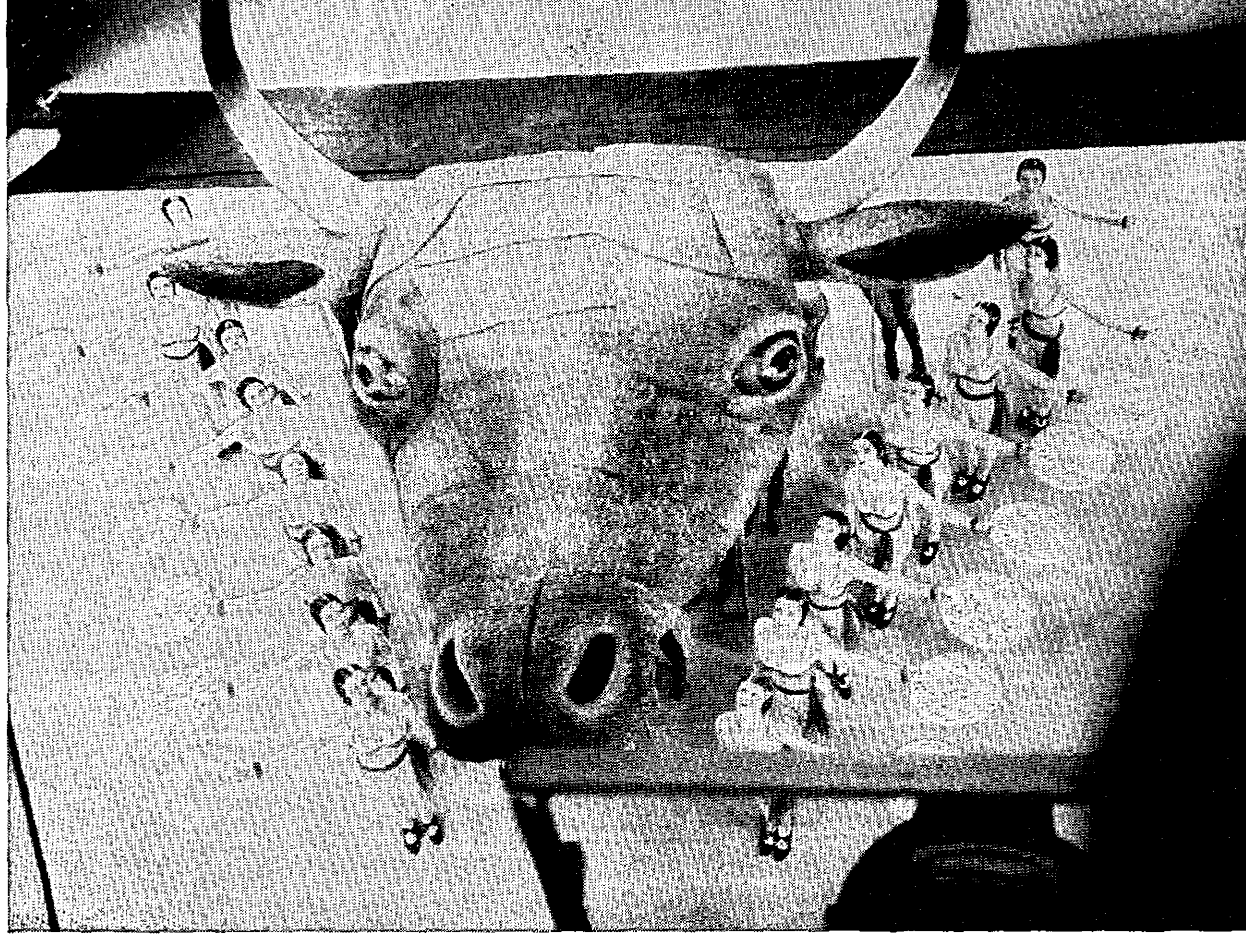
Pour en revenir à Laurel et Hardy, il faut que je vous dise que c'est moi qui ai eu l'idée de les faire jouer ensemble : Laurel travaillait pour moi comme gagman, et « Babe » Hardy n'était qu'un figurant ordinaire. En ce temps-là, les figurants se présentaient au studio chaque matin pour savoir s'il y avait du travail. Je n'oublierai jamais ce jour où l'idée me vint de les faire jouer ensemble dans un film. Je fis appeler Hardy et lui dis que j'avais pour lui un projet qui lui rapporterait dix dollars par jour pour six jours par semaine, et il s'écria : « Oh ! monsieur, c'est une nouvelle merveilleuse... soixante dollars par semaine ! Je n'arrive pas à y croire ! » Et je continuai : « En plus de cela, si les films sont bons, c'est chaque semaine que tu toucheras cette somme. » Laurel, lui, touchait cent dollars. Vous vous rendez compte : avec cent soixante dollars par semaine, j'avais un des plus grands « *teams* » comiques, à mon avis le plus grand. Mais je ne veux pas entamer une discussion. Bien sûr, un peu après on les a augmentés !

CAHIERS Mais n'est-ce pas l'une des constantes de votre œuvre, que ce rapprochement de personnes qui, physiquement, ne vont pas du tout ensemble ?

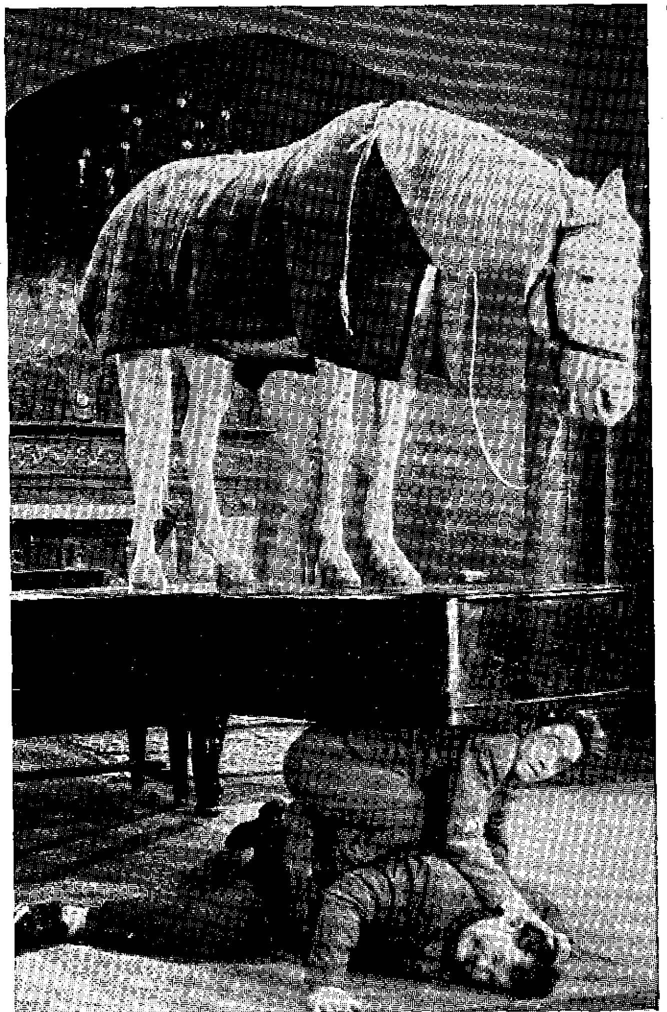
McCAREY Il est possible que ce soit un thème intérieur à mes films... Mais je suis trop près d'eux pour m'en rendre compte.

CAHIERS Nous pensions en particulier à cette scène de *An Affair to Remember* entre Deborah Kerr et l'enfant accroché à la balustrade...

McCAREY Oui, bien sûr. Elle lui dit qu'étant petite, elle s'est cassé une jambe de cette façon, et il lui répond, après lui avoir demandé si maintenant sa jambe allait bien : « De quoi vous plaignez-vous, alors ? » Ce que je voulais surtout montrer dans cette scène, c'est — chose assez rare sur nos écrans



Big Business (Oliver Hardy, Stanley Laurel, James Finlayson). The Kid From Spain (The Goldwyn Girls).





Wrong Again (Laurel et Hardy).
Charlie Chase tel qu'en lui-même.
Bacon Grabbers.

— une sorte d'humour détourné... De plus, cette scène me permettait une liaison : cet enfant que le public aimait déjà parce qu'il l'avait fait rire disait, dès qu'il apercevait Cary Grant : « Vous savez, j'ai beaucoup entendu parler de vous. » Et comme Cary Grant lui demandait ce qu'on avait dit de lui, il répondait : « Je ne sais pas, parce que chaque fois qu'on se met à parler de vous, on me fait quitter la pièce. » Je pouvais ainsi montrer au public l'opinion qu'avaient les gens d'un personnage, sans être pour cela obligé de la souligner.

CAHIERS Revenons à vos débuts : pouvez-vous nous dire comment vous êtes entré dans le cinéma ?

McCAREY J'ai commencé par être script-girl ! A cette époque, je ne savais pas que c'étaient surtout les filles qui faisaient ce travail. Je mourais d'envie de faire du cinéma, je voulais absolument franchir les grilles du studio, être de la partie. J'adorais ce métier. Et c'est pourquoi j'ai accepté de faire ce travail qui consistait à surveiller le script et à prendre des notes sur chaque scène. Pendant le tournage, j'étais assis à côté du metteur en scène, et ensuite, j'allais à la salle de montage. De film en film, j'eus l'occasion de proposer des idées parce que les scénarios que nous tournions étaient tous des scénarios originaux. C'était un apprentissage unique que de travailler avec un homme qui écrivait, mettait en scène et montait lui-même ses films. Tellement que je me souciais peu du poste que j'occupais. Cet homme s'appelait Tod Browning, et il était célèbre, un peu comme Hitchcock, parce qu'il faisait des films d'horreur. A cette époque, il terrorisait déjà son public : tous les spectateurs criaient de peur à chacun de ses films. Lon Chaney était sa vedette numéro un. Assez étrangement, et malgré cet apprentissage, je n'ai jamais fait que le genre de films que je voulais faire, et jamais de films d'horreur... Un jour pourtant, j'ai voulu en faire un avec Hitchcock : je voulais tout simplement diriger Alfred dans un film d'horreur. Mais, malgré tout le temps que nous avons passé ensemble à en discuter, nous n'avons jamais trouvé un moment où nous soyons libres tous deux. Je voulais qu'il joue dans ce film et qu'il y commette le crime parfait. Il était fasciné par cette idée, sa femme aussi. (D'ailleurs nos familles sont très liées, et nos filles excellentes amies.) Nous avons souvent évoqué ce projet...

Vous savez qu'il a un très grand talent d'acteur : il a fait ses preuves dans la présentation de ses films à la TV, mais à cette époque, il n'avait jamais fait de TV et il n'improvisait de choses drôles que lors de certaines « parties » où il faisait des imitations ; les gens qui l'écoutaient devenaient hystériques tellement ils riaient. C'est de là que m'est venue l'idée de faire jouer l'un de nos plus grands metteurs en scène. J'aime d'ailleurs beaucoup ses films, je vais toujours les voir avec enthousiasme. A certains moments, il me fascinait par ce que je considérais comme un dédain suprême de la logique : son but principal était d'effrayer les gens, et pour leur faire encore plus peur, il jetait souvent la logique par la fenêtre. J'étais émerveillé par ses films, en dépit de certaines « ruptures » qui brisaient leur continuité. Dans l'un d'eux, dont j'ai oublié le titre, il y avait deux personnages isolés dans un désert, près d'une ville fantôme. La sonnerie d'un téléphone se mettait à retentir. L'un des deux personnages prenait l'écouteur, puis le tendait à l'autre en disant : « Tiens, c'est pour toi ! » Puis il ajoutait : « Ils veulent qu'on retourne en ville. » Le plan suivant montrait la ville où ils étaient revenus. Ils passaient ainsi sans aucune transition du désert à la ville. Je me souviens d'avoir ri à me tordre tellement je reconnaissais là la marque d'Hitchcock.

CAHIERS Parlez-nous encore de votre travail d'assistant-metteur en scène...

McCAREY Il y a un film que j'aime et qui s'appelait *Outside the Law*. Nous étions en retard sur le temps de tournage. Le studio m'envoya à San Francisco pour diriger Lon Chaney. Ce fut ma première chance de devenir « quelqu'un ». Cela me donnait de l'importance. Près de dix mille personnes venaient la nuit dans la rue me voir diriger Lon Chaney et je me promenais de long en large, un peu à la DeMille. J'étais enfin quelqu'un. Je me suis dirigé vers Chaney, qui était un grand acteur, et je lui ai dit : « Lon, fais au moins semblant de m'écouter. » Nous avons eu une petite conférence et je lui ai proposé de faire telle ou telle chose, par exemple allumer une cigarette, ce qui ne servait à rien parce qu'il savait exactement ce qu'il devait faire. Mais moi, j'ai fait semblant de le diriger, pendant trois nuits de suite. J'ai d'ailleurs beaucoup impressionné la foule. Ç'a été une de mes premières vraies joies dans le cinéma.

CAHIERS Puis, vous avez fait plusieurs films avec Charlie Chase.

McCAREY Eh bien, je ne peux vraiment vous expliquer de quel genre de comique il s'agissait avec ces films, si vous n'en avez pas déjà vus. C'est un peu le même genre de comédies que celles de Dick Van Dyke, mais je ne crois pas que ses films aient été montrés en France. Il s'agissait, si vous voulez, de ces comédies domestiques qui, plus tard, transposées à la TV, connurent un énorme succès. Je dois dire d'ailleurs que les gens de TV ont utilisé pas mal de nos idées. Certains de ces films étaient vraiment très drôles, mais c'était complètement différent de ce que nous faisions avec Laurel et Hardy. La plupart d'entre eux racontaient les mésaventures d'un couple, mari et femme. Par exemple, le mari avait un nez très gros, et la femme des dents de lapin : chacun réunit alors son argent pour se faire opérer par un chirurgien et se faire réparer le visage. Et chacun s'excuse auprès de l'autre, disant qu'il va voir un ami et restera un mois absent. Un peu plus tard, ils se rencontrent dans une rue, leur visage naturellement tout à fait différent : ils ne se reconnaissent pas. Lui aborde sa femme, une romance naît entre eux. Et le public ne pouvait pas trouver cela immoral, puisqu'ils étaient toujours mari et femme ! Et, dans la scène suivante, lui l'invite dans leur appartement. S'apercevant de sa méprise, il est fou de rage que sa femme ait pu vouloir le tromper avec un autre homme, sans bien sûr se rendre compte que lui aussi a failli être infidèle... Tout cela était vraiment très drôle.

CAHIERS Et votre premier film : *The Sophomore ?*

McCAREY Ce nom désignait les élèves en seconde année de collège. Bien des acteurs jouaient dans ce film, qui sont aujourd'hui oubliés. Le seul dont on se souvienne encore est Lew Ayres. Il est aussi le seul d'entre eux à avoir eu une longue carrière. Pour ce film, j'ai écrit une grande partie du scénario. Un détail curieux : notre producteur était Joseph B. Kennedy, dont l'expérience au cinéma fut très courte (et c'est moi qui suis responsable du seul succès financier qu'il ait jamais eu). C'est ce même Kennedy qui fut plus tard notre ambassadeur en Angleterre, et le père de notre malheureux John F. J'ai d'ailleurs été invité au banquet de mariage d'une des filles Kennedy, et j'y fis un petit speech dans lequel je déclarai que, puisque j'avais réalisé ce film qui avait rapporté de l'argent à leur père, j'avais en quelque sorte favorisé l'éducation des enfants — ce qui était « un peu drôle » (en français dans le texte). C'était un film sur le football et, malheureusement, je crois que vous ne pourriez rien y comprendre : c'est ici, et ici seulement, que ce film pouvait rapporter autant d'argent.

Mon film suivant : *Red Hot Rhythm*, était aussi une comédie, mais très mauvaise. C'est l'un des plus mauvais films que j'aie faits. Je ne veux pas me chercher d'alibis, mais le tournage coïncidait avec une grève du syndicat des acteurs, et on ne pouvait pas utiliser les gens qui n'étaient pas sous contrat avec le studio. C'était un petit studio : nous n'avions donc personne. L'acteur qui tenait le rôle principal était supposé être un chanteur et compositeur, et il n'avait pas de voix. En ce temps-là nous n'utilisions pas encore le doublage. Quand il parlait, on croyait que ce pauvre homme avait une grenouille dans la gorge : et voilà qui était notre chanteur ! Ce n'est là qu'un des inconvénients que j'ai affrontés pendant le tournage de ce film.

Pour *Let's Go Native*, mon film suivant, j'eus bien plus de chance. Les vedettes les plus importantes de la Paramount y jouaient : Jeanette MacDonald, Kay Francis, Jack Oakie, etc. Mon producteur était Ernst Lubitsch, et nous étions très bons amis. Et je vais vous dire une chose qui me tient très à cœur : c'est moi qui ai dessiné le parterre de fleurs sur sa tombe, et la seule inscription que nous y avons mise est « Ernst », ce qui impressionna tout le monde. Il m'a beaucoup aidé. Et j'aime ses films.

Wild Company était un film plutôt médiocre, et je n'y tiens pas beaucoup. *Part Time Wife* eut, en revanche, un grand succès. C'était un film très drôle. Et c'est lui qui me permit de doubler mon salaire, d'abord, et ensuite qui me fit connaître. Il est un peu du même genre que *The Awful Truth* qui fut le premier de mes films à obtenir un Oscar. Bien qu'ils n'aient pas été tournés de la même façon, il y a dans *Awful Truth* deux ou trois scènes qui étaient la paraphrase de scènes identiques de *Part Time Wife*. Mais je n'avais pas alors autant d'expérience, et ces scènes, je crois, sont meilleures dans leur « remake ».

Ensuite, je fis *Indiscreet*, avec Gloria Swanson, qui n'eut pas ici beaucoup de succès. Il est quand même assez drôle qu'on ait repris ce titre pour une histoire qui n'a aucun rapport avec la mienne : c'était, je crois, un film avec Cary Grant et Ingrid Bergman. Je n'ai pas pris grand plaisir à tourner *Indiscreet*. Mais, dans ce métier, nous avons tous notre part de chance et notre part de malchance. Il y a beaucoup de moments de bonheur intense, et aussi beaucoup de tracas. Ici, dix jours avant le début du tournage, on vint nous annoncer que nous ne pouvions pas faire une comédie musicale : et nous avions quinze chansons déjà prêtes pour le film, et l'action tout entière tournait autour de la musique ! Et Gloria avait une belle voix ! Joseph Schenck, qui était alors à la tête du studio, nous demanda de trouver très rapidement une nouvelle histoire, parce qu'on avait déjà commencé à payer Gloria. Je me suis enfermé dans un bureau avec le scénariste, et, dix jours plus tard, nous sommes ressortis avec une nouvelle histoire, sans musique cette fois. On se rendait d'ailleurs très souvent compte de ce que le film avait été écrit en dix jours ! Ce n'était pas vraiment mauvais, mais je crois que j'ai fait bien mieux. Pourquoi ne parlons-nous pas plutôt de cela ?

CAHIERS Mais parlez-nous d'abord des autres films que vous avez réalisés à cette époque...

McCAREY Comprenez-moi : je suis impatient de parler de quelque chose que j'aime ! Par exemple, dans *The Kid From Spain*, il y a la plus extraordinaire corrida qu'on ait jamais filmée. Et ce n'est pas seulement mon opi-





Duck Soup (Chico, Harpo, Louis Calhern).

nion, mais celle des critiques. Cette séquence durait entre huit et dix minutes, et il y avait beaucoup d'humour et beaucoup d'émotion. Pour doubler le comédien qui se faisait poursuivre par le taureau, j'ai employé un jeune Mexicain d'une vingtaine d'années qui ressemblait à Eddie Cantor ; et cela ne peut de toute façon porter préjudice à Cantor si je révèle qu'il a été doublé, parce que tout le monde sait bien qu'il n'a rien d'un toréador ! On voyait dans plusieurs plans le taureau projeter le matador en l'air avec ses cornes, et il fallait bien sûr que ce jeune homme porte des vêtements très rembourrés pour éviter un accident qui risquait d'être mortel. Pendant cinq jours, nous avons essayé de filmer cette séquence : et nous avons eu de multiples ennuis. Quand nous voulions que le taureau charge, il ne voulait pas bouger. Et quand les caméras ne fonctionnaient pas, il tâchait de nous tuer tous. Après beaucoup d'essais infructueux de ce genre, j'avais finalement renoncé, et j'étais dans mon bureau quand le caméraman vint me voir. Le soleil n'était pas encore tout à fait couché. Pendant mon absence, le matador était resté seul avec le caméraman et le taureau, et ils avaient filmé la scène ensemble, sans moi. Je manifestai aussitôt le désir de remercier le brave petit jeune homme. On me répondit qu'il fallait pour cela que j'aille à l'hôpital. J'y suis allé, bien sûr. Il avait plusieurs côtes brisées, et la seule chose qu'il ne cessait de répéter, c'était : « Senor, j'avais enlevé mon vêtement de protection ! Mais je savais à quel point vous aviez besoin de cette scène, alors je l'ai tournée quand même... » C'était un extraordinaire petit homme...

CAHIERS Peu après, vous avez réalisé *Duck Soup*, qui est peut-être le meilleur film des Marx...

McCAREY Je ne l'aime pas tellement, vous savez. Mais j'étais quand même devenu un meilleur metteur en scène. En fait, je n'ai jamais choisi de tourner ce film. Les Marx voulaient absolument que je les dirige dans un film. J'ai refusé. Ils se sont alors fâchés avec le studio, ont rompu leur contrat, et sont partis. Me croyant en sécurité, j'ai accepté de renouveler mon propre contrat avec le studio. Aussitôt, les Marx se sont réconciliés avec la compagnie en question, et je me suis trouvé en train de diriger les Marx Brothers. La chose la plus surprenante de ce film, ce fut que je réussisse à ne pas devenir fou. Car je ne voulais vraiment pas faire de film avec eux : ils étaient complètement fous. Il était presque impossible de les réunir tous les quatre à la fois. Il en manquait toujours un ! Oui, ils étaient les quatre personnes les plus cinglées que j'aie jamais rencontrées. Ce qui ne m'a pas empêché de prendre beaucoup de plaisir au tournage de plusieurs scènes du film... Comme mon expérience du cinéma muet m'avait beaucoup marqué, c'était Harpo que je préférais. Mais ce film n'était pas le film idéal pour moi : c'est en effet la seule fois de ma carrière, à ma connaissance du moins, où j'ai fait reposer l'humour sur le dialogue : avec Groucho, c'était le seul humour que vous pouviez obtenir. Quatre ou cinq écrivains lui fournissaient gags et plaisanteries. Quant à moi, je n'en fis aucune. Mais si vous aimez tellement ce film, c'est peut-être parce qu'il avait valeur de document avant la lette : ce dictateur...

J'aime mieux *Belle of the Nineties*. Le film était bien ce que suggérait le titre : l'histoire se passait autour des années quatre-vingt-dix. Il y avait quelques très bons moments. Comme je suis (moi aussi) de cœur un musicien, la chose qui m'a le plus ému fut ma collaboration avec Duke Ellington. Je l'ai gardé deux semaines de plus que le temps prévu, et, un jour, le grand patron du studio vint voir ce qui se passait sur le plateau : j'étais en train

de jouer du piano, et tout l'orchestre m'accompagnait, dirigé par Ellington... Le type, qui nous payait tous, se met alors à hurler : « Ce soir, c'est fini avec *Ellington !* » Mais Ellington est l'un de nos plus grands musiciens : je l'ai vu créer à une vitesse étonnante. Quand le boss nous imposa ces nouveaux délais, il était à peu près midi. Il restait encore un numéro à orchestrer. Ellington s'est levé, s'est placé devant son « gang », son orchestre, et s'est mis à fredonner à l'adresse de chaque section orchestrale les parties qu'elle devait jouer. Avec quelques interruptions au piano pour corriger certains passages, il a, en quelques heures, écrit l'arrangement tout entier. A six heures, Mae West le chantait déjà, et *nous avions fini dans les délais*. Tous ses musiciens avaient aussi un immense talent, et c'est pourquoi il a réussi ce prodige — *sans* même écrire une seule note sur une feuille de papier. Je suis très heureux de parler enfin d'autre chose que de moi-même !

CAHIERS Vous avez écrit des chansons...

McCAREY Oui, mais seulement les paroles, bien sûr... J'ai tourné ensuite *Ruggles of Red Gap*, l'histoire d'un maître d'hôtel britannique qui venait aux U.S.A. en expliquant que son « destin », en Angleterre, l'aurait forcé à rester toute sa vie maître d'hôtel, alors qu'ici, il pouvait *lui-même, de ses deux mains*, façonner et changer son sort. Avec un peu d'argent, il parvient à ouvrir un restaurant et, *comme il connaît bien sûr la cuisine*, ça lui permet de faire fortune. En plein milieu du film, il déclamait un passage de la « Gettysburg adress », celui où Lincoln affirme la liberté de l'Américain...

The Milky Way est un film que je n'aime pas beaucoup. Harold Lloyd y jouait le rôle d'un laitier qui, par accident, remportait le championnat des poids mi-lourds : c'était, bien sûr, une comédie... Pour certaines gens, il semblait que ce fût une bonne *fortune que tout* le monde tout au long du film ne boive que du lait... Pour moi, la fortune fut moins favo*rable, car* je bus le lait d'une vache contaminée et on dut m'emmener en ambulance hors du studio tant j'avais de fièvre. Ce qui me permit, bien heureusement, de ne jamais terminer ce film. Je suis presque mort cette fois-là, mais je crois que le jeu en valait la chandelle... Ce que je dis là va d'ailleurs bien plaire à Harold Lloyd ! S'il y avait quand même quelques bonnes scènes drôles dans ce film, c'était plutôt dans l'ensemble comme ces gâteaux qu'on *fait ici avec les restes dont* on ne sait plus que faire.

The Awful Truth, qui me permit de remporter *l'Oscar, est un film* dont le tournage me procura un réel plaisir. Irene Dunne, Cary Grant et Ralph Bellamy ne m'ont jamais posé de problème. C'est un des films que j'ai tournés le plus rapidement. Et ce qui me plaisait aussi, c'est que c'était un peu ma vie qu'il racontait (ne le répétez pas ; ma femme va vouloir me tuer...). Mais les quelques scènes qui tournaient autour de la question de l'infidélité, je dois m'empresser de dire que celles-là n'étaient en rien *autobiographiques : mon* imagination seule en est responsable...

Pour *Make Way For Tomorrow*, c'était, mal*gré tout* l'humour qu'elle comportait, l'histoire la plus triste que j'aie jamais tournée. Il y avait beaucoup de « pathos » : c'est l'aventure d'un couple qui a cinq enfants et qui les élève, et, à la suite d'ennuis d'argent, se trouve réduit à vivre à la charge des enfants, qui ont eux-mêmes des ennuis et se querellent sans cesse au sujet de leurs parents... C'était à la fois très drôle et très dramatique. Il m'est difficile d'en parler plus, mais je crois que *c'était très beau à voir*. Après ce film, j'ai reçu beaucoup de télégrammes me disant que j'avais gagné l'Academy Award pour le *moins bon des deux films*, et moi aussi je préfère *Make Way For Tomorrow* à *The Awful Truth*. Si j'ai vraiment du talent, c'est là qu'il apparaît.

CAHIERS Vous avez réalisé ensuite *The Cowboy and the Lady*...

McCAREY Non ! Je n'ai pas fait ce film ! Je vais vous raconter cette mésaventure, car elle est aussi celle de Sam Goldwyn. Je me reposais — dans le désert — en convalescence après une très sérieuse maladie ; les factures se faisaient de plus en plus lourdes : il fallait absolument que je gagne de l'argent. J'ai très vite écrit une *histoire qui s'appelait* « The Cowboy and the Lady » et je suis allé la raconter à Willy Wyler. Wyler l'a trouvée très *bonne : mais jamais* je ne m'étais autant dépensé : mimant tous les rôles, interprétant chaque situation, etc. Il m'a conseillé d'aller la raconter à Sam Goldwyn. J'ai donc été voir Goldwyn, tremblant de peur et invoquant la chance. M. Goldwyn se déclara très satisfait et me donna même vingt-cinq mille dollars, ce qui me permit de payer *toutes* mes infirmières et tous mes docteurs. Ensuite, Willy changea d'avis : il ne voulait plus réali*ser le film. Je crois* d'ailleurs qu'il avait fait accepter le scénario pour me rendre service et me tirer de ce mauvais pas. Goldwyn me fit appeler et me dit qu'il avait une surprise pour moi : il voulait que je mette en scène mon histoire. Je lui répondis que je ne l'aimais pas assez pour cela. Ne le redites pas, mais, en vérité, je lui ai répondu : « Quoi ? Mettre en scène cette saloperie ! »... Voilà tout.

CAHIERS Et la première version de *Elle et lui : Love Affair?*

McCAREY Entre la première et la seconde version, il n'y a à vrai dire pas beaucoup de différences. *C'est d'ailleurs la seule fois que* j'ai fait un véritable remake d'un de mes films, et je ne l'ai fait que parce que c'est *l'histoire* d'amour que je préfère. Et toutes les actrices célèbres qui ont joué ce rôle à la radio ou à la télévision m'ont dit que, de toutes les histoires d'amour qu'elles connaissaient, c'était aussi leur préférée. Comme au moins deux générations de jeunes n'avaient pu voir cette première version, j'ai eu le sentiment que je devais de nouveau la raconter pour eux. Et quant à la différence entre *Love Affair* et *An Affair to Remember*, elle n'est autre que la *différence entre Charles Boyer* et Cary Grant. Cary Grant ne peut jamais réussir à masquer tout à fait cet extraordi*naire sens* de l'humour qu'il a ; en dépit de tous ses efforts, il n'arrive pas à se débarrasser de cet humour. C'est pourquoi la seconde version, même dans les plus émouvantes scènes d'amour, reste assez drôle. Si Grant avait été aussi sincère que l'était Boyer... Je ne dis pas ça contre lui : je l'aime beaucoup, mais il fait toujours ressortir l'humour latent dans toutes les situations... Quant à moi, je préfère la première version pour sa beauté, et la seconde parce que, *financièrement*, elle a été un beaucoup plus grand succès.

CAHIERS Nous venons de voir *Once Upon a Honeymoon*...

McCAREY Je n'aime pas ce film. Je dois même dire que je le déteste. J'ai eu avec lui beaucoup d'ennuis, sur lesquels je préfère ne pas m'étendre. Pour ce film, comme cela arrive quelquefois, les dieux m'ont abandonné.

CAHIERS Il y a une chose qui nous a paru assez étrange : c'est, à la fin du film, ce *plan* du bateau qui fait demi-tour...

McCAREY Pour aller chercher Walter Slezak *qui se noie? Mais je n'ai jamais* tourné ce plan ! C'est quelqu'un qui m'a joué là un sale tour. Dans ma version, je le laissais se noyer. Mais les gens du studio ont dû extraire ce plan d'un autre film où un bateau faisait demi-tour et l'intégrer dans mon film : ils devaient trouver la fin trop inhumaine ! Je trouve au contraire qu'elle était très bien : puisque ce personnage avait été aussi ignoble, je pensais qu'il était très sympathique de le faire se noyer. Ce n'est pas très drôle, la façon dont les gens de studios trafiquent un film dès qu'il n'est plus entre vos mains. Tout peut *arriver ! En fait, je n'aimais pas* du tout le scénario de ce film : mais un scénariste est venu me voir, et, comme j'aime *beaucoup écrire* des histoires, je l'ai aidé, et je me suis trouvé sans m'en rendre compte jusqu'au cou dans cette affaire...

CAHIERS Il est très difficile, en France, de revoir vos deux films « religieux » : *Going My Way* et *The Bells of St. Mary's*...

McCAREY Mais c'est tragique ! Ce sont mes deux films qui ont eu le plus de succès et, en un certain sens, on pourrait dire qu'ils constituent à eux seuls presque toute ma carrière. Mais ce *n'étaient pas vraiment des films* religieux : il y avait beaucoup d'humour. Et, de toute façon, il n'y avait rien de pieux dans aucun des deux. Un cardinal a dit d'eux qu'ils étaient « gentiment irrespectueux », ce qui vous donne une idée approximative du ton de ces films. Il m'est difficile de vous les raconter, parce que chaque petit incident y avait une grande importance. J'ai d'ailleurs une théorie là-dessus, que je nomme très exactement « l'inéluctabilité des incidents », et qui s'applique à la construction de tous mes films. Pour la formuler autrement : si telle chose se *produit, telle autre chose* en découle inévitablement. Comme le jour et la nuit se suivent, ainsi s'enchaînent les événe*ments, et c'est* toujours ainsi que je développe une histoire, en une série d'incidents, d'événements, qui se succèdent et se provoquent. Je n'ai jamais vraiment d'intrigue... Pour en revenir à ces deux films, je les ai faits vraiment pour le seul plaisir de faire quelque chose de beau, et les tourner m'a donné beaucoup de plaisir. J'ai été surpris que le premier rapporte autant d'argent : je croyais que c'était un tout petit film, et tout le monde a été autant que *moi surpris de ce succès*.

Dans *Going My Way*, Bing Crosby interprétait le rôle d'un prêtre qui écrivait des chan*sons et les* chantait. Sous un faux nom, il vendait ses chansons à un éditeur, amassant ainsi de l'argent pour son église. Une fille avec laquelle il avait eu une liaison était devenue une chanteuse très célèbre et, pour l'aider, elle réussissait à obtenir le concours de l'orchestre philharmonique sans bourse délier. On a voulu voir dans ce film une « comédie musicale », en raison de l'importance des chansons, mais c'était plutôt, à mon sens, une « *comédie dramatique* ».

J'ai fait *The Bells of St. Mary's* parce que, du pays tout entier, me parvinrent des lettres *m'expliquant que si* j'avais rendu les prêtres si humains et si populaires, je pouvais en faire autant pour les bonnes sœurs et les nonnes... On me disait que je le leur devais, car elles aussi étaient humaines : vivant, respirant, riant, etc. J'ai donc travaillé un peu la question. Mais j'ai mis très peu de chansons dans ce film, bien moins que dans le premier. Je ne comprends toujours pas que *Going My Way* n'ait pas eu plus de succès en France : les chansons en étaient très rythmées, *on* pouvait même danser sur ces airs-là ! (*Et, sur ce, McCarey se lance dans l'interprétation de la chanson vedette...*) D'ailleurs, il y avait aussi l'« Ave Maria », le « Magnificat », la « Habanera », bref, ce n'étaient pas des chansons typiquement américaines : leur accès était facile !

Il y avait aussi une intrigue secondaire : cette liaison amoureuse qu'avait eue le prêtre avant d'endosser la soutane. Je veux bien essayer de vous raconter l'une de ces scènes, mais il



The Awful Truth (Cary Grant, Irene Dunne).
Rally 'Round The Flag, Boys! (Paul Newman, Joan Collins).

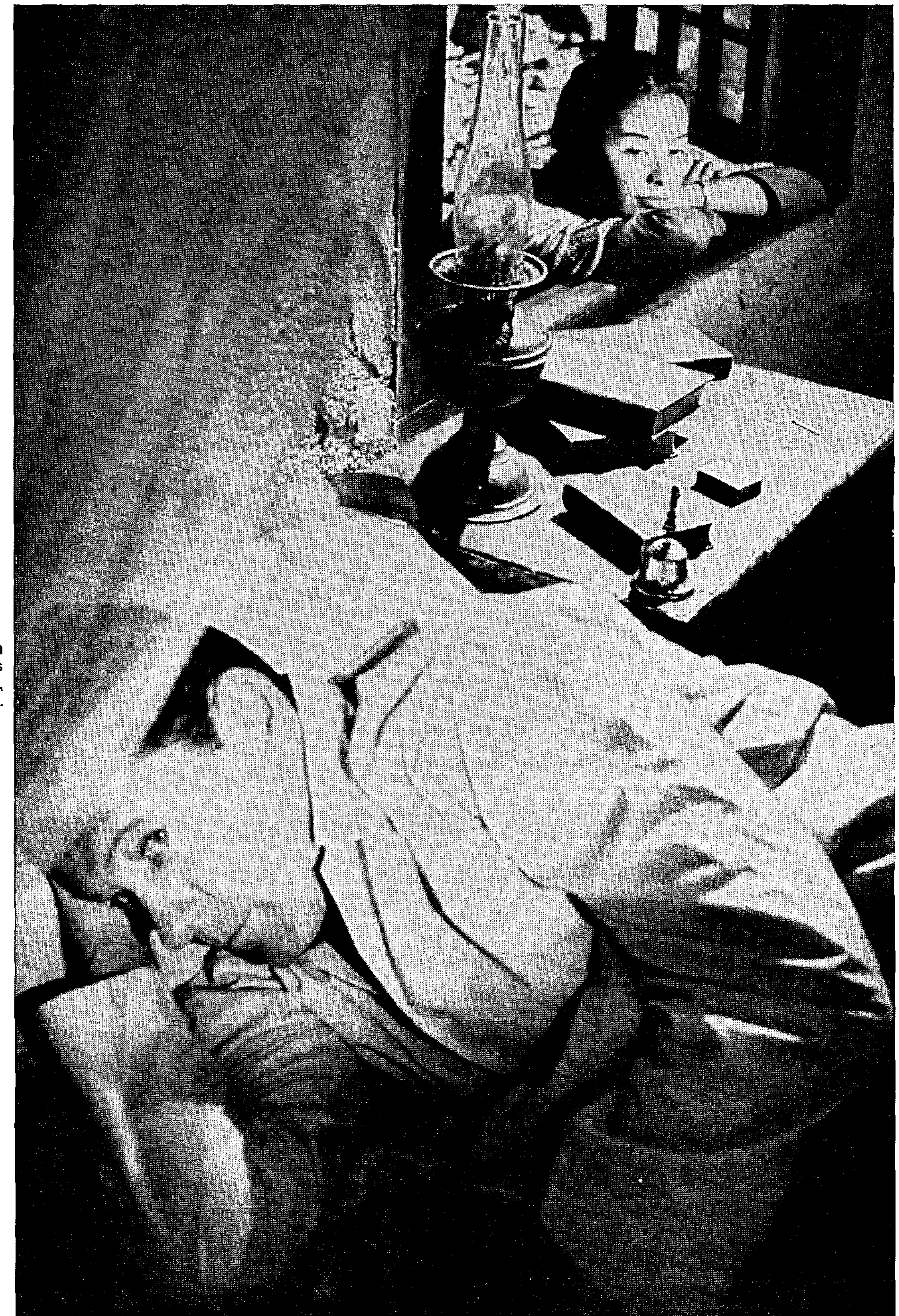
faut que vous la voyiez, tant elle est belle : le prêtre et la jeune femme ne s'étaient pas vus depuis plusieurs années : elle étudiait le chant en Suisse. Ils se rencontrent sous la pluie, et elle lui dit que, quand il lui écrivait encore, elle lisait toujours ses lettres au clair de lune. Comme il pleut, Crosby porte un imperméable dont il a relevé le col, si bien qu'on ne peut voir sa soutane. En même temps qu'elle lui apprend qu'elle est devenue la vedette du Metropolitan Opera, elle l'invite à la suivre dans sa loge pour s'abriter de la pluie. Ils y vont. Elle lui demande de lui parler pendant qu'elle se maquille. C'est alors qu'il ôte son imperméable et qu'elle voit qu'il est en habit de prêtre : elle comprend pourquoi ses lettres restaient sans réponse.
Dans *The Bells of St. Mary's*, en revanche, il n'y avait aucune implication amoureuse. C'est tout simplement l'histoire d'un conflit sur la meilleure manière d'élever les enfants. Pour remplacer un pasteur malade qui dirige une école, on envoie un tout jeune homme. La première chose qu'il fait, c'est de déclarer aux enfants son désir d'être populaire auprès d'eux le plus vite possible. Sur ce, il leur annonce qu'ils sont désormais en vacances, et, bien sûr, les enfants hurlent de joie. Alors Ingrid Bergman se contente de fixer dans les yeux le jeune homme, pour lui faire comprendre que, pour lui, les ennuis commencent.

CAHIERS *A votre avis, les enfants jouent-ils un rôle important dans votre œuvre?*

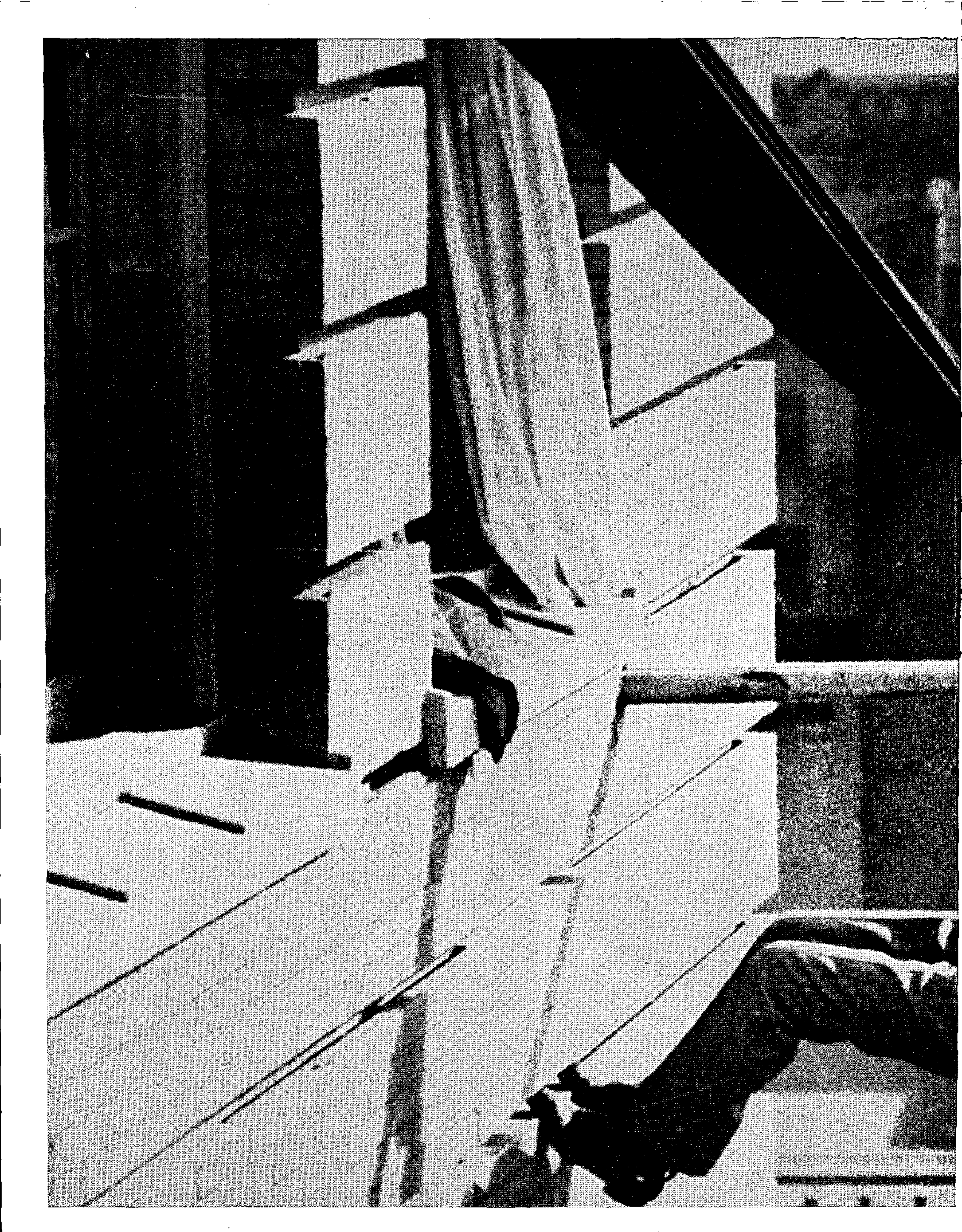
McCAREY Je dois dire que j'aime beaucoup les enfants. Ils peuvent être d'extraordinaires acteurs (ils ont d'ailleurs obtenu un Oscar pour leur jeu dans *The Bells*...). J'aime montrer certains côtés naïfs de leur caractère, la divergence de leurs points de vue, et leur désir incessant de savoir le pourquoi des choses, ce qui embarrasse bien les adultes.
Pour mon film suivant, *Good Sam*, je croyais que mon idée de départ était excellente, mais je me suis visiblement trompé. Le film a eu un certain succès, mais quand, après deux immenses succès, vous n'en faites qu'un petit, on considère que c'est un échec. Je crois maintenant savoir pourquoi le film n'a pas marché autant que je l'imaginais : Sinclair Lewis avait refusé de travailler sur le script, en me disant qu'un homme qui essaierait de mener de nos jours une vie d'apôtre serait un idiot et qu'on le considérerait comme tel. Mais je me suis acharné sur mon personnage, et j'ai quand même fait le film, avec Gary Cooper dans le rôle. Mais Sinclair Lewis avait raison : le public pense qu'il n'est pas juste qu'un homme aide son prochain. Chaque jour, on apprend que des accidents se sont produits sans que personne intervienne ou cherche à porter secours aux blessés. Il n'y a pas très longtemps, à New York, deux ou trois types ont violé une femme pendant que des spectateurs assistaient, impassibles, à la scène. Ils n'ont même pas tenté d'alerter la police. C'est un monde incroyable. Vous voyez que le moment était bien mal choisi pour faire un film sur l'apostolat.
Pour *My Son John*, une tragédie est survenue lors du tournage, et je n'ai jamais pu la dire au monde. En plein tournage, Robert Walker mourut. S'il avait vécu, ç'aurait peut-être été mon plus grand film... Mais, une nuit, ma fille, qui était sortie, m'appela au téléphone pour m'annoncer la mort de Robert. C'était la fin. Toute l'équipe était aussi atterrée que moi-même. On stoppa tous les salaires, et tous s'en furent travailler sur d'autres films. Nous avons interrompu le film pendant trois mois. Le studio voulait récupérer son argent, et, pour cela, il ne fallait pas que nous révélions la mort de Walker : j'ai dû avoir recours à tous les trucs que j'avais appris dans ce métier pour transformer les quelques scènes que nous avions tournées en un film véritable. Et nous avons réussi à faire ce film, à le finir, et il est tout de même extraordinaire qu'il ait ensuite concouru pour l'Oscar du meilleur scénario. Après trois mois de travail acharné, j'avais réussi à établir trois ou quatre nouvelles versions du film, puis j'ai utilisé des séquences où Walker jouait avec sa mère, et remplacé celle-ci par Van Heflin, qui jouait un membre du F.B.I. Mais, de toute façon, il fallait que Walker meure à la fin et je n'avais pas tourné la scène en question. C'est alors que je me suis souvenu qu'Hitchcock, dans *Strangers On a Train*, avait filmé une scène où Walker mourait sous un manège. Il était trois heures du matin, et je marchais de long en large dans ma chambre en me disant qu'il fallait attendre que cet endormi d'Hitchcock se réveille.
Sept heures : il est encore trop tôt pour tirer Hitch du lit ! Huit heures : toujours trop tôt pour lui — mais si j'attends jusqu'à neuf heures, il sera peut-être parti. Je regarde dans les journaux pour vérifier qu'il ne tourne aucun film. A huit heures et demie, j'ai Hitch au bout du fil et je lui demande : « Est-ce que tu as un gros plan de la mort de Walker ? » Il me répond : « Je n'en sais rien, mais je peux te retrouver au studio et on se projettera la scène, nous verrons bien ; je sais quels sont tes ennuis : est-ce que ça suffira pour t'aider ? — Si ça m'aidera ? Mais ça me sauvera la vie ! J'ai l'intention de le faire mourir sous les balles et de lui faire prononcer ces mots : « J'ai fait ma confession », que j'ai sur un disque de lui... » Dans la scène du film d'Hitchcock, le jeune Farley Granger parle avec Walker sous le manège. Je bouillais à la projection : « Mais va-t'en, va-t'en donc ! » Heureusement, pendant une seconde, Granger s'éloigne et Walker reste seul, en disant quelques mots. J'ai pris ce plan et j'ai remplacé le texte. Mais comme je ne pouvais me fier à aucun acteur, qui aurait pu révéler aux journalistes la mort de Walker, ce que le studio avait interdit, j'ai doublé moi-même ces quelques mots d'une voix à peine audible...
Satan Never Sleeps fut aussi un cauchemar. J'avais une très belle histoire, mais, au milieu du tournage, des gens bien plus puissants que moi se mirent à la modifier. J'ai finalement laissé tomber le film, mon assistant s'est occupé des cinq derniers jours de tournage.
Pour *An Affair to Remember*, je voulais savoir si j'étais aussi bon scénariste et aussi bon metteur en scène que vingt ans plus tôt. Toutes les nuits, je restais éveillé pour essayer d'améliorer le film : j'ai écrit à peu près un tiers de nouveaux dialogues. Et je me souviendrai toujours de la fois où je rencontrai Deborah Kerr à Madrid et où elle me dit : « Tu te souviens du dialogue de la scène sur le pont : « L'hiver doit être très froid pour ceux qui n'ont pas de mémoire pour leur tenir chaud, et déjà nous avons manqué le printemps »... Te souviens-tu de cela, Leo ? » Je lui répondis : « Bien sûr, je suis resté debout toute une nuit, pour écrire cela... » Je voulais sans cesse surpasser le McCarey de vingt ans avant. A propos de Cary Grant, laissez-moi vous raconter une anecdote amusante. Nous avions fait ensemble deux ou trois films qui avaient été des succès, mais sa cote au Box Office n'avait pas monté, et la Paramount n'avait pas renouvelé son contrat. Je le rencontre au coin de Vine et de Melrose, se promenant dans la rue. Il me dit : « La Paramount m'a laissé partir : j'erre dans les rues. » Je lui réponds : « Et que penses-tu que je fasse, moi ? La Paramount m'a aussi fichu à la porte ! » Nous étions deux clochards. Mais tout s'est bien arrangé : l'année suivante, nous avions un Oscar ensemble.
Pour *Rally 'Round the Flag, Boys!*, il n'y eut malheureusement aucune campagne publicitaire en Amérique... Franchement, ne préférez-vous pas la première moitié du film à la seconde ? Non ? Vous aimez tout ? Je ne comprends pas pourquoi... En fait, j'ai écrit complètement l'histoire : l'auteur du livre était furieux contre moi parce que je n'avais conservé de son texte que les noms des personnages : tout le reste est de moi. Je trouve la fin, que j'ai écrite aussi, très drôle... Mais laissez-moi plutôt vous raconter une anecdote : je tournais la fin du film, quand Joanne Woodward et Paul Newman sont au lit, en train de choisir un menu... A ce moment, arrive sur le plateau un type très important qui raffolait de Joan Collins. Il me demande de lui accorder une faveur et de tourner pour lui une scène avec Joan. Comme j'avais eu une journée facile et que c'était le dernier jour de tournage, j'acceptai. Je réfléchis quelques instants et demandai à l'assistant de faire venir Joan et de trouver une baignoire. Ce type avait vraiment une folle envie de Joan. Je dis à celle-ci : « Enlève tes vêtements. » Elle me demande pourquoi : mais vous comprenez que je n'ai tourné cette scène que pour que le type puisse voir Joan à motié nue, prenant un bain de mousse...
Je croyais que Joan allait devenir une grande vedette. Et j'aurais pu l'aider. Au début, elle n'avait aucune confiance en elle-même, et, peu à peu, elle s'est fiée à moi. Je lui ai dit que je ne ferais ce film avec elle que si elle renvoyait son psychanalyste et me laissait le devenir moi-même. J'ajoutai : « Si tu veux t'allonger sur un divan, viens sur le mien... » Elle a ri, mais elle a renvoyé son psychanalyste, et je lui ai laissé faire tout ce qu'elle voulait : ses danses bizarres, par exemple. Nous avons tourné énormément pour ce film. Mais tout était simple : par exemple, pour la scène dans la chambre d'hôtel avec Newman, j'ai dit à Collins : « Tu es seule avec un homme dans cette chambre, et tu veux qu'il te fasse la cour. » Alors, elle se mit à lui chatouiller les oreilles avec ses orteils... N'importe quoi ! Nous nous sommes vraiment amusés... Mais le problème, maintenant, c'est que tous essaient de faire des super-productions. Je ne peux pas dire qu'ils aient tort. Mais c'est malheureux !

CAHIERS *Quels sont vos films préférés?*

McCAREY Sans doute, mais pas nécessairement dans l'ordre, *Going My Way*, *Bells of St Mary's*, *Make Way For Tomorrow*, *Love Affair*, *An Affair to Remember*... Il y a des moments dans tous mes films qui sont ce que je préfère, par exemple, la scène avec la vieille femme dans *An Affair to Remember*, la scène où l'on découvre Deborah Kerr infirme, certaines scènes de *Bells of St Mary's*. J'ai toujours dit que si j'avais pu faire un film avec ces moments que je préfère... mais on est toujours obligé de montrer d'autres choses et qui sont moins belles...
Je ne veux pas vous raconter l'histoire du film que j'écris : il est si simple qu'on me le volerait tout de suite. Je me souviens d'avoir raconté que je voulais faire un « Marco Polo » : cela m'a fait perdre cent vingt-six mille dollars, parce qu'on a imprimé la nouvelle et que quatre réalisations de *Marco Polo* furent entreprises aussitôt. Quant à moi, je n'ai jamais pu faire le mien ! Dans ce projet de *Marco Polo*, qui était un « musical », j'avais Mario Lanza qui, à cette époque, était mince. Quand je suis revenu des montagnes où j'étais allé écrire le scénario et les chansons avec les musiciens, Mario Lanza était devenu gros. Mon cœur sombra.
Dans les films que j'espère faire, je ne veux pas changer mon genre : j'aime qu'on rie, j'aime qu'on pleure, j'aime que l'histoire raconte quelque chose, et je veux que le public à la sortie de la salle de projection se sente plus heureux qu'il ne l'était avant. (*Propos recueillis au magnétophone.*)

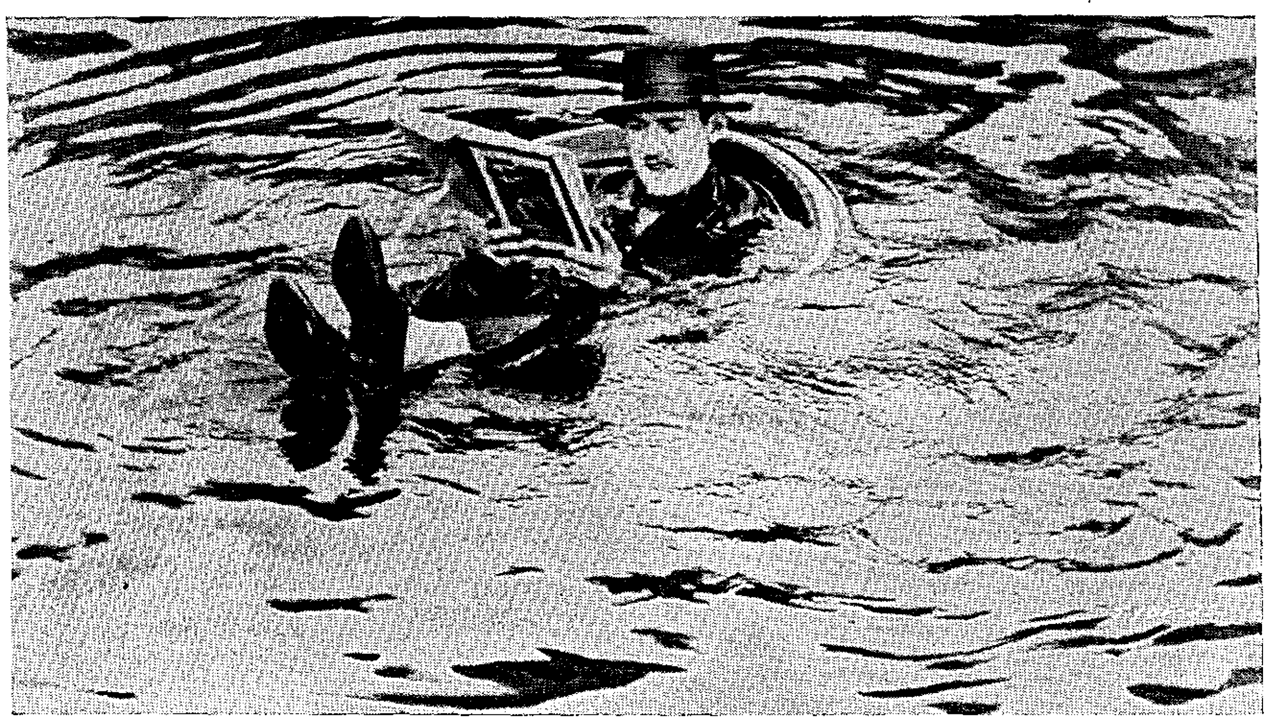


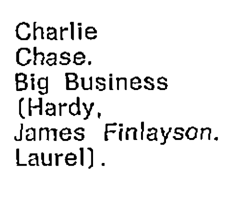
Satan Never Sleeps (William Holden, France Nuyen).



L'art et la manière de Leo McCarey

par Jean-Louis Noames





Charlie Chase.
Big Business (Hardy, James Finlayson. Laurel).

Par deux fois en quelques mois, le nom de Leo McCarey a été mis en avant : d'abord, à l'occasion de la reprise de *Duck Soup* (encore est-il que l'on a cru y voir un film des Marx Brothers), ensuite, à la faveur de l'hommage à Hal Roach organisé par la Cinémathèque française (et encore peut-on présumer que c'est bien plus Laurel et Hardy que l'on y applaudissait). Deux occasions de parler de McCarey, et de chercher ce qui fait l'art et la manière de ce metteur en scène, d'autant plus qu'art et manière il y a dans tous ses films, et que sa manière est un peu l'art de tous ceux qui prennent la vie comme un obstacle et le cinéma comme un prétexte pour le franchir.

Les apparences (un)

Les films de Leo McCarey fonctionnent en circuit fermé, s'alimentant eux-mêmes de leurs prétextes respectifs, et constituent, non pas un univers (ou un « petit monde »), mais une sorte de matière fertile, dont le fruit naît aux sources du cinéma.

Du mélodrame sentimental (*An Affair to Remember*) à la comédie loufoque (*Rally 'Round the Flag, Boys !*), en passant par les multiples Laurel et Hardy, il est une « manière maccaréienne », originale en ce qu'elle suscite en nous la même émotion qui, au moment de se découvrir, effrayée de se surprendre, se mue brusquement en éclat de rire, effaçant par là même toute trace mélodramatique, se parant en même temps d'une gravité dans le rire, d'une douleur certaine : n'est-ce pas là aussi l'humour de *Battle Cry*, dont on se rappelle le soldat racontant de fantastiques aventures, et, à son auditoire suspendu à ses lèvres, révélant (les éloignant par là de lui afin de les rapprocher d'eux-mêmes) qu'il y trouva la mort. Brutalité toute guerrière, qui assimile cette forme de rire (de rite) au rythme du combat : la vie est donnée brutalement et brutalement reprise par l'artiste. Le plus court chemin de la réalité à la disparition de celle-ci (à son évanouissement) n'est pas la ligne droite (Hawks) mais le choc (Fuller). A la vie comme à la guerre : le corps étranger, une baïonnette, une arme, admis par la chair qu'il violente et pénètre, est en même temps repoussé par elle, exclu. L'inclusion en même temps que l'exclusion, ce peut être quelquefois l'éclosion, l'évanouissement de toute conscience par la surmultiplication de celle-ci : la mort est donnée alors que s'invoque de toute force la vie. McCarey introduit volontiers cette sorte de rupture dans ses films, et cette rupture même lui donne une sorte de conscience de sa toute-puissance, qui relève bien plus de l'autopunition, de la blessure, que du fait de blesser. Bien plus concerné par sa vie que par son œuvre (McCarey ne se cache pas d'avoir pour but essentiel de faire à chacun de ses films le plus d'argent possible), l'artiste est du même coup obsédé par le film avec lequel chaque fois il lui faut en finir, c'est-à-dire par la mort, sa mort. Si, ainsi, McCarey a trouvé la formule idéale pour émouvoir, il a en même temps fait de sa vie une chose décharnée, parce que limitée à cette même formule, de bien loin trop juste. Il nous propose un univers fermé. Mais, si nous y entrons, c'est que nous y étions déjà un peu : nous nous découvrons soudain spectateur et acteur, voyant et chose vue, modèle et portrait, simple et double. Et parfois même triple : il n'est que d'évoquer cette scène de *Duck Soup* dans laquelle trois Groucho (deux d'entre eux étant Harpo et Chico déguisés), par la vertu d'une glace imaginaire, se croient être à chacun (respectivement deux à deux) leur image, leur réalité, leur mensonge. Retrouvons cette fascination du mirage dans *Rally 'Round the Flag, Boys !* où Newman, effrayé de n'être plus aimé (de ne plus aimer), mais impuissant à susciter cet amour, déguise, par le truchement du rêve, sa femme en une autre, se déguise aussi, et entreprend (victoire facile) de la conquérir, faisant ainsi de son rêve un retour sur sa vie, remontant aux sources de celle-ci de la même manière que tout l'œuvre de McCarey se trouve revenir par la même rêverie sur le cinéma, le corrige. En quoi ce cinéma — là encore — s'apparente à celui de Raoul Walsh, avec cette différence que chez McCarey un plaisir est revécu par le truchement du rêve, jusqu'à l'évanouissement de celui-ci, alors que chez Walsh une faute est revécue dans la vie et par là même modifiée et effacée.

La réalité (un)

Comme chez Walsh donc, ce cinéma suscite une réaction d'inconfort tant les choses sont présentées avec le raccourci de la folie (lucidité), comme un drame qui se résoudrait de lui-même et s'admettrait (cf. *The Revolt of Mamie Stover*). La chair s'expose à être violée, mais par ce viol révélée, débouche sur le spirituel. Voilà comment s'explique toute la gêne que ressent le spectateur devant les scènes d'amour entre Elle et Lui, devant aussi tout couple monstrueux (Laurel et Hardy). Si McCarey recompose la Vie, il n'en faut pas moins oublier que les éléments de celle-ci sont déformés selon la forme qu'il leur donne, selon ses propres problèmes qu'il ne peut résoudre dans la vie, et qui se trouvent par là même projetés dans le film. McCarey sélectionne les éléments caricaturaux de la vie afin de les inverser en les mélangeant (démarche opposée à celle de Tashlin qui, au contraire, déforme des éléments non caricaturaux pour les revêtir, animé qu'il est par un élan faux, d'un dehors mensonger, d'un dedans illusoire). Dialectique de la fuite dans l'affrontement où les fragments du monde (de nous, donc) sont assemblés dans une géométrie précise, construction que l'artiste doit éternellement reprendre, se construisant par là même un refuge, nous invitant à prendre place. La mise en scène de McCarey découlant de ses seuls sentiments (la naïveté qu'il met à employer ses formules en est la meilleure preuve), et non de son intelligence (car alors il serait Fellini ou Welles), satisfait bien les nôtres : McCarey nous est familier avant même d'être bien connu de nous. Mais s'il peut ici surprendre le lecteur, c'est que parler de lui ajoute à ses films certaines étrangetés qui n'y sont pas forcément sensibles du premier coup. Ecartons néanmoins ce scrupule. Entre les personnages que met en scène McCarey, n'existent en effet que des différences, des différences d'espèce : en conséquence, les rapports qu'ils entretiennent avec leurs semblables (dissemblables) sont artificiels, indécents, coupables. Cette vision apparemment effrayante n'est en réalité que vision d'un effrayé nullement visionnaire, aspects d'un monde à nous-mêmes étranger, aspects d'une étrangeté à nous-mêmes familière. N'oublions pas ce qu'il y a, chez McCarey, d'arbitraire dans tout accouplement d'êtres obligatoirement difformes (que ce soient les rapports entre hommes et femmes, ou hommes et hommes), l'incompatibilité des participants : tant deux corps maladroits, ensemble, ne le sont ici pas moins, mais davantage. En quoi le cinéma de Leo McCarey participe également de l'ambition cukorienne, où l'amour physique est impossible, l'indécent immédiat, l'immédiat (la confession) indécent (*The Chapman Report*).

Où l'on parle de sexes et de sexualité

Cukorien, ce cinéma l'est encore d'une autre façon : en ce que les personnages ne sont définis ni par rapport à eux, ni par rapport aux autres, perdus qu'ils sont dans l'illusion de leur vérité, sexuelle surtout. S'il est un film où hommes et femmes ne le sont jamais vraiment et empruntent tous les attributs nécessaires au maquillage de leur réalité, c'est bien *Sylvia Scarlett*. Mais c'est, bien plus, *Putting Pants On Philip*





Duck Soup : Groucho glorifié.

(avec Laurel et Hardy), *An Affair to Remember, Rally 'Round the Flag, Boys !* :

a) *Putting Pants On Philip.* Où Laurel (en Ecossais porteur d'une « petite jupe ») vient en Amérique retrouver un Hardy qui a réussi à s'imposer et à se faire respecter (on se demande comment) dans la petite ville où il habite. Un Hardy tout efféminé (ne l'est-il pas toujours ?) dans ses manières, alors qu'au contraire Laurel saute de joie devant les femmes (au sens propre) et ne demande qu'à en connaître plus à leur sujet. Mais Hardy ne l'entend pas ainsi : effrayé du ridicule de son compère, il est obligé, pour le faire passer inaperçu (le désir de possession est ici très clair), de lui imposer le port du pantalon. Alors qu'en apparence on pourrait attribuer le rôle de femme à Laurel (à cause de son habillement, de sa façon de pleurer), il se révèle (sa jupe se soulève alors qu'il a perdu sa culotte et, à cette vue, plusieurs femmes s'évanouissent) qu'il est un mâle en pleine possession de ses moyens (tout cela est suggéré, McCarey n'ayant tout de même pas osé montrer les attributs de Laurel). Viril, donc, Laurel est une menace pour Hardy, lequel, immédiatement, sent le besoin de s'affirmer par rapport à l'autre, pour prouver une supériorité qui, en cas de succès, le sauverait de lui-même et, en cas d'échec, l'obligerait à reconnaître sa nature véritable. Sous le prétexte de mesurer sa « longueur de jambe », il abuse d'un Laurel abasourdi (tout cela est encore une fois suggéré, et se devine à la mimique de Laurel violé, d'Hardy protecteur), se c r o y a n t ainsi définitivement défini homme. Bien sûr, il n'en est rien, et il l'apprendra bientôt quand, voulant montrer à Laurel comment séduire une femme, celle-ci le tourne en ridicule. Honteux, il somme Laurel d'essayer de faire mieux que lui, voulant encore une fois se définir par rapport à un indéfini, le surpasser. Laurel échoue en apparence puisque, ayant placé sa jupe sur une flaque dans le but d'aider la jeune femme, celle-ci franchit la flaque d'un bond, négligeant le vêtement (par là, elle se joue d'eux, et, femme, sort en triomphatrice de la bataille). Néanmoins, le conflit Laurel-Hardy se prolonge : il leur est nécessaire de savoir qui sera perdant, humilié, possédé. Hardy saisit l'occasion, va pour franchir la flaque de boue en marchant sur la jupe de Laurel (n'est-ce pas là symbole sexuel, un de plus ?) et s'enfonce jusqu'à disparaître dans l'élément liquide, maladroit (impuissant) qu'il est en face de la vie, Laurel étant au contraire adroit (puissant) dans sa force destructrice (irraisonnée). Voici donc le schéma du film

(il est nécessaire de l'isoler car c'est aussi celui de toute l'œuvre de McCarey) : *au départ, un être viril*, un autre efféminé. L'être efféminé essaie (et croit à la fin réussir) de se définir comme sexuellement supérieur à l'autre, en abusant de lui. Alors qu'en apparence, à la fin, la situation s'est modifiée et renversée, il n'en est rien : l'homme reste homme (viril, metteur en scène), la femme (Hardy) demeure telle.
b) *An Affair to Remember*. Un séducteur (Cary Grant) *qui va se marier, qui*, donc, croyant avoir tout conquis, renonce à son désir de conquête : d'où sa féminité masquée, intérieure. Une femme, maîtresse d'elle-même, plutôt virile. Cette femme (Deborah Kerr) rencontre ce séducteur, le tourne en ridicule (comme fait Laurel à Hardy), parvient à le faire rougir, réussit à se faire présenter à la grand-mère du séducteur (scène pénible où la grand-mère et le vieux Grant s'embrassent à tour de bras, faisant participer l'étrangère à leur rapport indécent), *bref, l'expose au ridicule* de sa féminité à lui. Entre eux naît l'amour (il regagne un peu de virilité, elle en perd), mais ce rapport inversé (de même que le rapport Hardy-Laurel quand Laurel est violé par Hardy) ne peut vraiment s'établir. Accident. Il la perd. Il la retrouve et croit l'avoir gagnée à lui (elle est devenue infirme, donc il lui semble la dominer). Chacun satisfait de l'apparence que prennent les choses, ils permettent à l'harmonie de s'établir de nouveau. Et le film se termine *sur cette note de réconciliation*, tout comme avec Laurel et Hardy il se terminait par leur accord dans le désaccord. Mais la réalité est autre : D. Kerr, par la « mise en scène » qu'implique son état (elle est paralysée) organise (malgré elle) les réactions de Grant, et lui est par conséquent virilement supérieure. Le film se termine sur le même rapport qu'au départ (homme efféminé, femme virile), *alors qu'illusoirement* (et uniquement ainsi, comme c'est le cas pour Laurel et Hardy) le rapport *s'est inversé*. D'où l'on peut conclure que des rapports inversés par rapport à la normale (si l'on préfère, homme faible, femme forte) sont apparemment redevenus normaux (adaptation au monde) alors qu'en profondeur ils sont toujours anormaux (inadaptation essentielle). Inadaptation au monde, obsession des rapports stériles, ces problèmes de l'artiste sont ici profondément *vécus*, et *sont apparemment résolus* par le film. Mais le sont-ils ? McCarey ne peut résoudre les obsessions qui sont les siennes que si, d'abord, il les résout effectivement dans son œuvre. Comme chez Minnelli, l'artiste fait de cette perpétuelle résolution qu'il cherche le sujet de ses films, de son art. N'en prenons pour exemple que *Tea and Sympathy*, si proche de *An Affair to Remember* (et pareillement composé), où le metteur en scène cherche à tout moment à trouver la vie en franchissant le film. Minnelli a découvert avec *The Courtship of Eddie's Father*, l'harmonie qu'il avait renoncé à trouver dans la danse, et qu'il n'y trouve que maintenant puisqu'il retourne à la forme d'histoire chantée et dansée qu'il lui avait fallu abandonner. Quant à McCarey, c'est peut-être aussi une manière de victoire qu'il atteint avec *Rally 'Round the Flag, Boys !*
c) *Rally 'Round the Flag, Boys !*. Il y a ici deux couples, et l'on sent que la solution (c'est bien ce mot qui convient) est proche. De l'un à l'autre vont les aspirations du metteur en scène, et les nôtres aussi. Afin de clarifier le schéma, seront ici appelés femmes même les hommes efféminés, et hommes, aussi les f e m m e s viriles. Paul Newman (femme) est marié et dirigé par son épouse, qui gouverne toute la famille. Cette femme (Joanne Woodward) a donc fonction d'homme. Second couple : Joan Collins, femme (femme) amoureuse de son mari absent, et incapable (de ce fait même qu'elle appartient à un autre homme) de séduire Newman (lui aussi, sous une domination étrangère). Son mari (homme) la possède de façon tellement complète qu'il lui suffit de *revenir pour la retrouver tout autant* amoureuse. Sont donc en présence un couple anormal (bien qu'harmonieux puisque inversé complètement, l'incompatibilité n'étant pas entre les époux Newman-Woodward, mais bien entre ce couple et le monde normal, lui) et un autre normal (mais qui fonctionne mal tout au long du film, les deux conjoints étant séparés). Le film est l'histoire de l'harmonie qui se retrouve : par un malentendu s'effectue la réconciliation Newman-Woodward, lui *croyant avoir regagné sa virilité* (et par là sa femme), elle croyant avoir été reconquise par son mari, soumise, femme. En réalité (toujours le malentendu), le film se termine par la victoire effective de Joanne sur son mari, sa reconquête du domaine familial, le retour à la situation originale. Ce couple entretient donc des rapports qui s'organisent pareillement à ceux que nous avons envisagés dans les films précédents ; et cela entre eux aussi bien que par rapport au monde. Où il faut découvrir la nouveauté (victoire de l'artiste ?), c'est dans la résolution par l'harmonie complète (entre eux, avec le monde) des problèmes du second couple : car lui demeure viril, en gagnant à lui sa femme (Joan Collins) avec la facilité du metteur en scène triomphant. Enfin, et enfin seulement, des contradictions se résolvent de bout en bout (l'artiste peut donc à ce moment livrer son art au public) qui voient une première harmonie (le couple) prendre place parmi une seconde plus vaste (le monde, les spectateurs), et y demeurer. La boucle est bouclée, la manière trouvée.

Les apparences (deux)

Dès qu'un élément étranger au couple (le public qui surveille les amants, ou tout simplement la caméra qui épie leurs réactions) entre dans le jeu, ces réactions sont immédiatement faussées, les émotions intimes tenant lieu de nudité provisoire (d'où le ridicule, l'insoutenable), cette nudité n'étant pas recevable. Ce qui revient à dire que l'œuvre (leur union) échoue devant son public. Cette situation, qui est celle du film, est aussi celle de McCarey vis-à-vis de son public, la manifestation la plus évidente de ce rapport étant la peur qu'éprouve ce réalisateur à confier son œuvre aux spectateurs, d'où la rareté de ses films et leur espacement. Et pour reprendre l'exemple de *An Affair to Remember*, nous vient immédiatement à l'esprit cette scène du film dans laquelle les amants ne sont séparés que par *une mince cloison, mais, exposés* aux regards critiques des étrangers, ne sont plus capables de régulariser leurs rapports, qui s'affolent, et les déroutent. L'intrusion du spectateur dans l'œuvre la met à nu, et précipite son échec (car elle n'est pas recevable par le monde, sous sa forme inversée, anormale). Dans ce même film, dès que les passagers du bateau (spectateurs), leur regard allant de droite à gauche puis de gauche à droite (Hitchcock), se mettent à surveiller (à leur insu) les réactions des amants *à l'arrivée à New York, se posent* et le problème, et l'absence de solution immédiate, donc la nécessité de l'accident qui doit permettre (en apparence) au rapport de s'inverser, aux personnages de se modifier, et d'être ainsi capables de présenter leur œuvre (le mariage pour eux, le film pour McCarey) au public. De même, filmé par la télévision (contre son gré), Grant ne peut livrer de lui que des rapports faux, et, furieux, va même jusqu'à refuser l'entretien, la confrontation impossible avec le monde. Apparences et réalités se nécessitent et se détruisent, détruisant progressivement le film (en premier lieu, par ce refus de se livrer plus longtemps au regard du public qui force Grant à repousser l'épreuve télévision, en second lieu par l'accident de Deborah Kerr), ne permettant à la vie de se poursuivre q u ' a p r è s l'éclatement provisoire de celle-ci.



An Affair to Remember (Cary Grant, Deborah Kerr). Rally 'Round the Flag, Boys! (Paul Newman, Joanne Woodward).

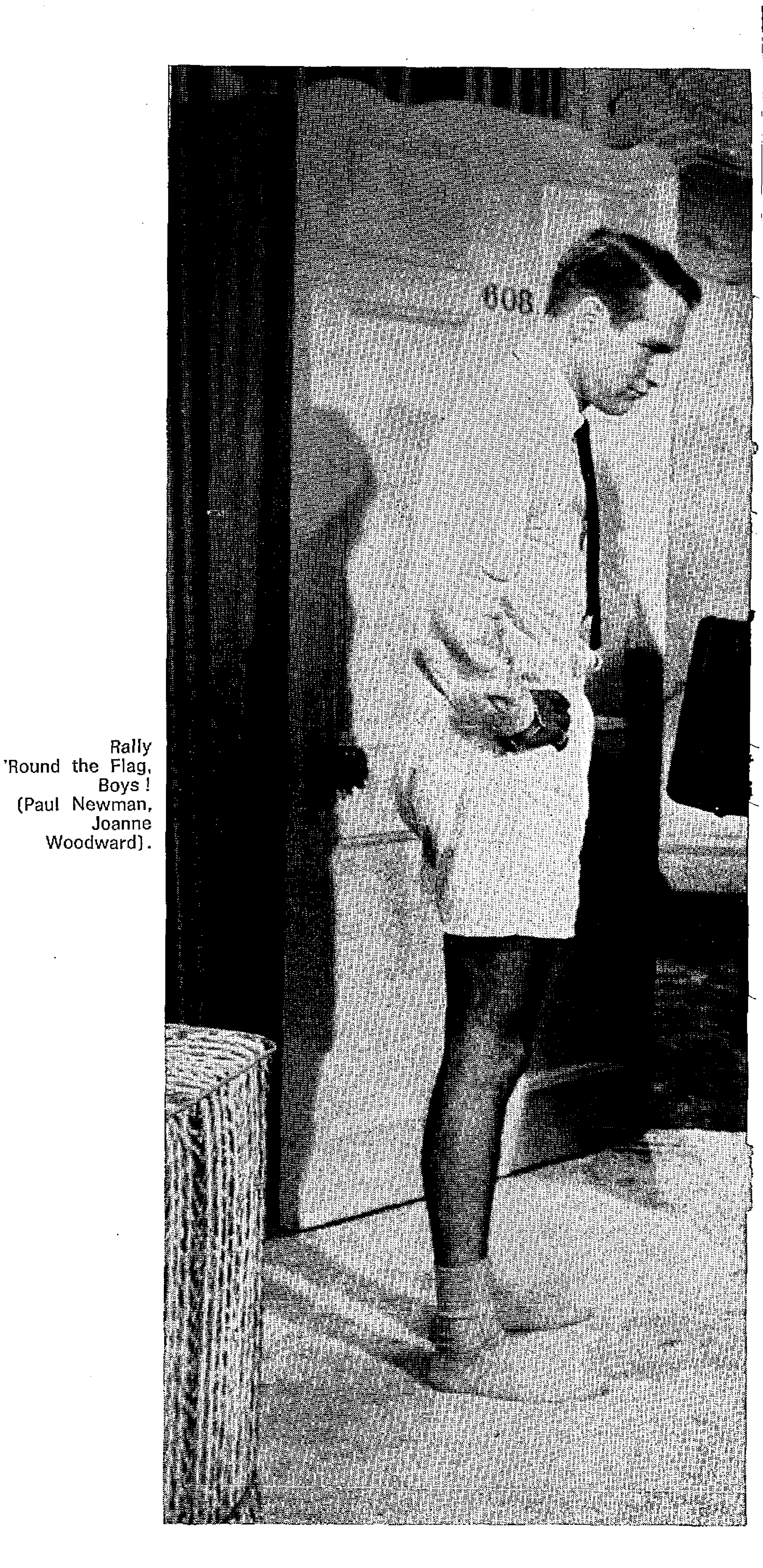
La réalité (deux)

Il y a dans la vie des espèces qui (n'étant ni hommes ni femmes, mais plutôt animaux ou enfants) ne peuvent avoir de rapports justes avec qui que ce soit, quoi qu'il arrive : ainsi Jack Carson (dans *Rally 'Round*), qui, du fait même de son animalité (il ne peut s'entendre avec aucun humain), est condamné à s'envoler pour une autre planète en compagnie du seul être qui lui soit proche, un chimpanzé, et avec lequel il est permis d'espérer qu'il découvrira son harmonie intérieure (!). Ainsi, également, cet enfant lunaire (toujours dans le même film) que l'on essaie de vider (en le balançant par les pieds) d'une substance étrangère qu'il a avalée (quel symbole !). Ainsi surtout cet autre enfant-monstre de *An Affair to Remember* qui répond à Deborah Kerr avec un tact, une logique qui font de lui (cf. Keaton) un étranger à notre planète tant sa logique est illogique. N'oublions pas enfin ce personnage ahurissant de Stan Laurel, à mi-chemin entre homme et bête (monstre lui aussi), qui, comme Jerry Lewis, est condamné à habiter un monde que constamment il inverse, et où il ne peut pas vivre (ou à peine), condamné, tout comme Lewis encore, à copier le monde qu'il ignore, en faisant une piteuse caricature, sous-homme et sous-bête qu'il est et demeurera.

L'espoir

Si l'univers de Leo McCarey est peuplé d'êtres bizarres, de bêtes et de monstres plus que d'hommes semble-t-il, il n'empêche que c'est du côté de ces derniers que se trouve l'espoir, et l'intelligence familière. Et dans son cinéma, sa solution est la nôtre : soutenant dans ses films ce qu'il ne peut tolérer (ce que nous ne pouvons tolérer, aussi) : la vie dans son insupportable impossibilité, il est amené tout naturellement à tolérer dans la vie ce qui le soutient, à savoir le cinéma qu'il amène jusqu'au bout de lui-même, atteignant par là la démence (il faudrait, disait Fritz Lang, être fou pour vouloir faire du cinéma), qu'il découvre en (se) donnant le spectacle de celle-ci tolérée, puisque donnée. Mais c'est à nous (et à nous seulement) que revient cette autre tâche, saisir le moment où l'esprit libéré de sa contrainte (puisqu'il la contraint à se montrer en la reconstituant) se constitue une voie de salut, l'emprunte, se sauve, et se gagne ; et qui sait si, ce faisant, il ne fait pas plus que nous gagner à lui ? Notre voie (à nous aussi) est ouverte (et laissons parler le Cinéma).

Jean-Louis NOAMES.



Rally 'Round the Flag, Boys ! (Paul Newman, Joanne Woodward).





CHARLIE CHASE



Biofilmographie de Leo McCarey

Thomas Leo McCarey (McCarey et pas Mac Carey) est né à Los Angeles, le 30 octobre 1898, d'un père irlandais et d'une mère française : Leona Mistrol était en effet originaire de nos Pyrénées. Thomas J. Carey, qui était pourtant l'un des plus ardents propagateurs du sport en Californie, voulait que Thomas Leo devienne avocat. Après avoir fini ses études à la Los Angeles High School, il rentre donc à l'Université de Droit de la Californie du Sud, et en profite pour devenir un des meilleurs boxeurs (poids moyens) et rugbymen de l'Université, où il se cassera la jambe : c'est la faute à un ascenseur, et l'assurance de l'Université lui versera 5.000 dollars de dommages, qu'il investira illico dans une mine de cuivre bientôt en faillite, après qu'il soit devenu le secrétaire de l'attorney sanfranciscain de ladite mine. Balayeur dans une mine du Montana, à dix dollars par semaine, il devient ensuite son avoué à Los Angeles. A la première affaire, il se fait rouler en moins d'un quart d'heure. Il se met avocat à son propre compte, mais arrête les frais à la troisième cause, perdue comme les autres. Il écrit des chansons en quantité industrielle. Son ami, l'acteur — et futur réalisateur — David Butler, qu'il avait rencontré sur un terrain de golf, le fait embaucher en septembre 1918 comme troisième assistant de Tod Browning pour son film *Virgin of Stambul* (1919). Il assistera Browning à l'Universal jusqu'en 1923, en particulier pour la première version d'*Outside the Law*, en 1921, avec Lon Chaney. Il est, pendant ce temps. producteur de *Society Secrets* (1920).

1923 à 1929 : Il dirige pour le producteur Hal E. Roach environ trois cents films de quinze à trente minutes, généralement comiques, sur lesquels il est très difficile d'obtenir des indications précises. Hal Roach utilisait à l'époque des acteurs comme Theda Bara, Agnes Ayres, Priscilla Dean, Harry Meyers, Herbert Rawlinson, James Finlayson, Stan Laurel (que McCarey a l'idée d'associer à Oliver Hardy), Mickey McGuire, W.C. Fields, Earl Mohan, Billy Engle, Charlie Chase... Il produisait aussi des films interprétés par des singes, qu'il faisait agir comme des humains, et des enfants. Sans doute satisfait du travail de McCarey, Roach le nomme en 1926 vice-président de sa maison de production (en contrepartie, Hal Roach Jr. fera partie en 1945 du bureau de la compagnie de McCarey, Rainbow Prod. Inc., avec David Butler, Loyd Wright et Earl Rettig). Seuls certains de ces films portent le nom de McCarey au générique. Ils en portent généralement un autre — indiqué ici entre parenthèses - au carton « Directed by », McCarey n'étant le plus souvent cité, lorsqu'il l'est, que comme « supervisor ».

1926 : McCarey utilise pour la première fois Laurel et Hardy en tant que team, pour *Putting Pants On Philip.* Hal Roach n'ose distribuer ce film qu'après le succès de *Battle of the Century*, le second film du team (réuni pour la première fois pour *Get 'Em Young* et *Slipping Wives*, en 1926, Laurel et Hardy tournèrent treize films — dont trois où le nom de McCarey apparaît officiellement, avant *Battle of the Century*). Tous les génériques de ces films seront à peu près les mêmes : la mise en scène est signée Hal Yates, Clyde Bruckman, James Parrott ou Fred Guiol, la photo est souvent de George Stevens, les intertitres de H.M. Walker, le montage de Richard Currier, et les acteurs de complément inévitablement James Finlayson, Billy Gilbert, Edgar Kennedy, Mae Busch et Charlie Hall. Dans la liste (provisoire) qui suit, les films avec Laurel et Hardy sont suivis d'un astérisque.

1926 : BE YOUR AGE et TELL 'EM NOTHING (Hal Roach Pathecomedy). *Réalisation :* Leo McCarey. *Supervision :* F. Richard Jones. *Distribution :* Pathé Exchange. Les films suivants seront distribués par M. G.M. Distribution Inc. :

1927 : *What Every Iceman Knows* (Hal Yates); *Call of the Cuckoo* * (Laurel et Hardy, mais pas en team) (C.A. Bruckman); *Love 'Em and Feed 'Em* (Clyde A. Bruckman); *Hatts Off* * (Hal Yates); *Sugar Daddies *; The Battle of the Century* * (Clyde A. Bruckman, sur scénario de Roach); *Putting Pants On Philip* * (Clyde A. Bruckman, réalisé en 1926); *The Way Off All Pants* * (James Parrott); *US* (James Parrott); *Fichting Fathers* (Fred L. Guiol, scénario de Roach); *Never the Dames Shall Meet* (Parrott);

1928 : *Leave 'Em Laughing* * (Clyde A. Bruckman, sur scénario de Roach); *All for Nothing* (James Parrott); *Dumb Daddies* (Yates supervise, script de McCarey); *Off To Buffalo* (James Wesley Horne, script de McCarey); *The Family Group* (Guiol); *From Soup to Nuts* * (Edward Livingston Kennedy, sur script de McCarey); *Blow My Blow* (Parrott); *Limousine Love* (Guiol); *You 'Re Darn Tottin'* * (Edgar Kennedy); *Came the Dawn* (Arch Heath); *Aching Youth* (Guiol, sur script de McCarey); *Their Purple Moment* * (Parrott); *Tell It to the Judge* (Yates, sur script de McCarey); *The Fight Pest* (Guiol); *Should Women Drive ?* (Yates); *Crazy Feet* (script de McCarey); *Imagine My Embarrassment* (Yates); *Should Married Men Go Home ?* * (Parrott, sur script de McCarey); *That Night* (Heath, sur script de McCarey); *Is Every Body Happy?* (Yates, sur script de McCarey); *Do Gentlemen Snore ?* (Heath, sur script de McCarey); *The Boy Friend* (Guiol, sur script de McCarey); *All Pants* (Yates); *Pass The Gravy* (Guiol, sur script de Roach); *The Booster* (Yates, sur script de McCarey); *Habeas Corpus* * (Parrott); *Chancing Husbands* (Parrott, sur script de McCarey); *Two Tars* * (Parrott, sur script de McCarey); *We Faw Down* (*We Slip Up*) (McCarey, sur script de Warren Doane); *The Finishing Touch *; Early to Bed* * (Emmett Flynn); *A Pair of Tights* (Yates).
Devient alors scénariste et non plus superviseur; *Going Gaga* (Horne); *Ruby Lips* (Parrott). Puis série A Hal Roach Comedy ;

1929 : *Liberty* * (McCarey, production M. G.M.); *When Money Comes* (Roach, série Roach Star Comedies); *Thin Twins* (Horne); *Loud Soup* (Foster); *Why Is a Plumber* (Roach, série Roach Star Comedies); *Movie Night* (Lewis R. Foster); *Hurdy Gurdy* (Roach); *Thundering Toupees* (Foster); *Feed 'Em and Weep* (Guiol); *Madame Q* (Roach); *Dad's Day* (Roach); *Sky Boy* (Charles Rogers), avec Harry Langdon ; *Stepping Out* (Doane); *Unaccustomed As We Are* * (Foster), premier Laurel et Hardy parlant; *The Real McCoy* (Doane), avec Charlie Chase; *Double Whoopee* * (Foster), avec Jean Harlow ; *Big Business* * (Horne, supervision ; McCarey), reproduit dans *When Comedy*

Was King (*Quand le rire était roi*), Fox, 1959 ; *The Big Squawk* (Warren H. Doane), avec Charlie Chase ; *Men O' War** (Foster); *Snappy Sneezer* (Doane), avec Charlie Chase; *Perfect Day** (Parrott); *Angora Love** (Foster); *Bacon Grabbers** (Foster); *The Go Boom** (Parrott); *The Hoose Gow** (Parrott); *Berth Marks** (Foster); *Wrong Again** (McCarey); *That's My Wife** (Lloyd French; supervision : McCarey);

1930 : *Night Owls* (Parrott); *Fast Work* (Horne), avec Charlie Chase ; *Blotto** (Parrott); *All Teed Up* (Edgar Kennedy), avec Charlie Chase ; *Brats** (Parrott) ; *Below Zero** (Parrott); *Hog Wild** (Parrott).

1929 : THE SOPHOMORE. *Scénario :* Joseph Franklin Poland. *Adaptation :* Corey Ford et Thomas H. Wenning. *Dialogue :* Anthony Brown. *Images :* John J. Mescall. *Interprétation :* Lew Ayres, Eddie Quillan, Sally O'Neil, Jeanette Loff, Stanley Smith, Russell Gleason, Sarah Padden, Brooks Benedict, Speer O'Connell. *Production :* William M. Conselman (aussi superviseur), Joseph B. Kennedy. Pathe Exchange, Inc.

1929 : RED HOT RHYTHM. *Scénario :* Williams M. Conselman (aussi superviseur) et Leo McCarey. *Adaptation :* Earl Bedwin et Walter DeLeon. *Images :* John J. Mescall. *Interprétation :* Alan Hale, Kathryn Crawford, Josephine Dunn, Ilka Chase, Ernest Hilliard, Harry Bawen, James Clemmons, Anita Carvin, Walter O'Keefe. *Production :* Pathe Exchange, Inc.

1930 : WILD COMPANY. *Scénario :* John Stone, Bradley, King (adaptateur). *Images :* L. William O'Connell. *Interprétation :* Frank Albertson, H.B. Warner, Sharon Lynn, Joyce Compton, Claire McDowell, Bela Lugosi, Mildred Van Dorn, Richard Keene, Frances Mc Coy, Kenneth Thompson, Bobby Callahan. *Production :* A.L. Rackett, Fox Film Corp.

1930 : LET'S GO NATIVE. *Scénario :* George Marion Jr., Percy Heath. *Images :* Victor Milner. *Interprétation :* Jack Oakie, Jeanette Mac Donald, James Hall, Skeets Gallagher, William Austin, David Newell, Kay Francis, Francis Charles Sellon, Eugene Pallette. *Production :* Paramount Publix Corp.

1930 : PART TIME WIFE. *Scénario :* Leo McCarey, Raymond L. Schrock, d'après la nouvelle de Stewart Edward White « The Shepper - Newfounder ». *Images :* George Schneiderman. *Interprétation :* Edmund Lowe, Leila Hyams, Tommy Clifford, Walter Mc Grail, Louis Payne, Sam Lifkin, Bodil Rosing, George Corcoran. *Prod. :* Fox Film Corp.

1931 : INDISCREET (*L'Indiscrète*). *Scénario :* De Sylva, Brown et Henderson, d'après lenr « Obey That Impulse ». *Adaptation :* les mêmes et Leo McCarey. *Images :* Ray June, Gregg Toland. *Interprétation :* Gloria Swanson, Ben Lyon, Barbara Kent, Arthur Lake, Maud Eburne, Henry Kolker, Nella Walker, Monroe Owsley. *Production :* Joseph M. Schenck. *Distribution :* United Artists.

1932 : THE KID FROM SPAIN (*Le Roi de la Reine*). *Scénario :* William Anthony McGuire, Bert Kalmar, Harry Ruby, sur une idée de Leo McCarey. *Images :* Gregg Toland. *Musique :* Bert Kalmar, Harry Ruby. *Danses :* réglées par Busby Berkeley. *Montage :* Stuart Heisler. *Interprétation :* Eddie Cantor, Lyda Roberts, Roland Young, Ruth Hall, John Miljan, Noah Beerry, John Carroll Naish, Robert Emmett O'Cowan. *Production :* Samuel Goldwyn. *Distribution :* United Artists.

Les Marx Brothers lui demandent de réaliser *Duck Soup,* titre repris d'un des Laurel et Hardy d'avant *Battle of the Century* (1927).

1933 : DUCK SOUP (*Soupe au canard*). *Scénario :* Bert Kalmar, Harry Ruby. *Images :* Henry Sharp. *Musique :* Bert Kalmar, Harry Ruby. *Dialogues :* Arthur Sheekman, Nat Perrin. *Interprétation :* Groucho Marx (Rufus T. Firefly), Chico Marx (Chicolini), Harpo Marx (Brownie), Zeppo Marx (Bob Roland), Raquel Torres (Vera Marcal), Louis Calhern (Trentino), Margaret Dumont (Mrs. Teasdale), Verna Hillie (la secrétaire), Leonid Kinsky (le meneur), Edmund Breese (Zander), Edwin Maxwell (le ministre de la guerre). *Production :* Paramount Publix Corp. *Distribution* (France 1965) : La Pagode.

1933 : SIX OF A KIND. *Scénario :* Walter DeLeon, Harry Ruskin, d'après un sujet de Keene Thompson et Douglas McLean. *Images :* Henry Sharp. *Interprétation :* Charlie Ruggles, Mary Boland, W.C. Fields (le shériff), Alison Skipworth, George Burns, Gracie Allen, Bradley Page, Grace Brady. *Production :* Paramount Publix Corp.

1934 : BELLE OF THE NINETIES (*Ce n'est pas un péché*). *Scénario :* Mae West. *Images :* Karl Strauss. *Musique :* Arthur Johnston. *Lyrics :* Sam Coslow. *Interprétation :* Mae West (Ruby Carter), Roger Pryor (Tiger Kid), John Mack Brown (Brooks), Katherine De Lille (Molly Brant), John Miljan (Ace Lamont), James Donlan (Kirby), Tom Herbert (Gilbert), Stuart Holmes (Dirk), Harry Woods (Slade), Sdard Garden (Stogie), Libby Taylor (Jasmine), Frederick Burton (colonel Claybourne), Augusta Anderson (Mrs. Claybourne), Benny Baker (Blackie), Morrie Cohan (Butch), Warren Hymer (St. Louis Fighter), Tyler Brook (Comedien) et Duke Ellington et son orchestre. *Production :* William le Baron, Paramount.

1934 : RUGGLES OF RED CAP (*L'Admirable Mr. Ruggles*). *Scénario :* Walter DeLeon, Harlan Thompson, d'après l'adaptation par Humphrey Pearson de la fameuse histoire d'Harry Leon Wilson (remake des films de H.C. Wilson — 1918 — et James Cruze — 1923). *Images :* Alfred Gilks. *Musique :* Ralph Tainger. *Lyrics :* Sam Coslow. *Interprétation :* Charles Laughton (Ruggles), Mary Boland (Mrs. Effie Froud), Charlie Ruggles (Egbert Froud), Zasu Pitts (Mrs. Judson), Roland Young (Hon. George Vane-Bassingwell), Leila Hyams (Nell Kenner), Maude Eburne (« Ma » Pettingil), Ricard Cezon (Baby Judson), Lucien Littlefield (Charles Belknap Jackson), James Burke (Jeff Tuttle). Dell Henderson (Sam). *Producteur :* Arthur Hornblow Jr., Paramount Publix Corp.

1935 : THE MILKY WAY (*Soupe au lait*). *Scénario :* Grover Jones, Frank Butler, Richard Connell, d'après la pièce de Lynn Root et Harry Clork. *Images :* Alfred Gilks. *Interprétation :* Harold Lloyd, Adolphe Menjou, Verree Teasdale, Helen Mack, William Gargan, Dorothy Wilson, George Barbier, Lionel Stander. *Prod. :* E. Lloyd Sheldon, Paramount.

1936 : MAKE WAY FOR TOMORROW *Scénario :* Vina Delmar, d'après le roman de Josephine Lawrence et la pièce d'Helen et Nolan Leary. *Images :* William C. Mellor. *Musique :* George Antheil. *Interprétation :* Beulah Bondi (Lucy Cooper), Victor Moore (Barkley Cooper), Fay Bainter (Anita Cooper), Thomas Mitchell (George Cooper), Porter Hall (Harvey Chase), Barbara Read (Rhoda Cooper), Maurice Moscovitch (Max Rabinovitch), Elisabeth Risdon (Cora Payne), Mina Gombell (Nellie Chase), Ray Mayer (Robert Cooper), Ralph M. Remley (Bill Payne), Louise Beavers (Mamie), Louis Jean Heydt (Docteur), Gene Morgan (Carlton Gorman). *Production :* Leo McCarey, Paramount.

1937 : THE AWFUL TRUTH (*Cette sacrée vérité*). *Scénario :* Vina Delmar, d'après la pièce d'Arthur Richman (remake du film de Marshall Neilan fait en 1925). *Images :* Joseph Walker. *Musique :* Ben Oakland. *Interprétation :* Irene Dunne (Lucy Warriner). Cary Grant (Jerry Warriner), Ralph Bellamy (Dan Leeson), Alex d'Arcy (Armand Duvalle), Cecil Cunningham (Tante Patsy), Molly Lamont (Barbara Vance), Esther Dale (Mrs. Luson), Joyce Compton (Dixie Belle Lee), Robert Allen (Frank Randall), Robert Warwick (Mr. Vance), Mary Forbes (Mrs. Vance). *Production :* Leo McCarey, Columbia.

1938 : Sujet original de *The Cowboy and the Lady* (*Madame et son Cowboy*), tourné avec Gary Cooper et Merle Oberon par H.C. Potter (Samuel Goldwyn United Artists.)

1938 : LOVE AFFAIR (*Elle et lui*). *Scénario :* Delmer Daves, Donald Ogden Stewart, d'après le sujet de Leo McCarey et Mildred Cram. *Images :* Rudolph Mate. *Musique :* Roy Webb. *Montage :* Edward Dmytryk, George Hively. *Interprétation :* Irene Dunne (Terry McKay), Charles Boyer (Michel Marnay), Maria Ouspenskaya (la grand-mère), Lee Bowman (Kenneth), Astrid Allwyn (Louise Clark), Maurice Moscovitch. *Production :* Leo McCarey (victime d'un accident auto — hélas ! bien réel, lui — à la fin du tournage, il doit se contenter de produire et superviser le suivant de son fauteuil roulant), R.K.O.

1940 : MY FAVORITE WIFE (*Mon épouse favorite*). *Réalisation :* Garson Kanin. *Supervision :* Leo McCarey. *Scénario :* LeoMcCarey, Bella et Samuel Spewack. *Images :* Rudolph Mate. *Musique :* Roy Webb. *Montage :* Robert Wise. *Interprétation :* Cary Grant (Nick), Irene Dunne (Helen), Gail Patrick (Bianca), Randolph Scott, Ann Shoemaker, Olga Nilza, Jacques Delvigne. Scotty Beckett, Mary Lou Harrington, Donald McBride, Granville Bates. *Production :* Leo McCarey, R.K.O.

1942 : ONCE UPON A HONEYMOON (*Lune de miel mouvementée*). *Scénario :* Sheridan Gibney, d'après un sujet de Leo McCarey et Sheridan Gibney. *Images :* George Barnes. *Musique :* Robert Emmett Dolan. *Interprétation :* Cary Grant, Ginger Rogers, Walter Slezak, Albert Dekker, Albert Basserman, Ferike Boros, J. Shannoy, Natacha Lytess. *Production :* Leo McCarey, R.K.O.

1943 : GOING MY WAY (*La Route semée d'étoiles*). *Scénario :* Leo McCarey (Oscar). *Adaptation :* Frank Butler, Frank Cavett (Oscar). *Images :* George Barnes. *Musique :* Robert Emmett Dolan. *Lyrics :* Johnny Burke et James Van Heusen. *Interprétation :* Bing Crosby (Father O'Malley, Oscar), Risë Stevens (Genevieve Linden), Barry Fitzgerald (Father Fitzgibbon, Oscar et prix de la critique new-yorkaise), Frank McHugh (Father Timoty O'Dowd), James Brown (Ted Haines), Gene Lockhart (Haines, Sr.), Jean Heather (Carol James), Porter Hall (Mr. Belknap), Fortunio Bonanova (Tomaso Bozanni), Eily Malyon (Mrs. Carmody), Tom P. Billon (Officer Patrick McCarthy), Stanley « Stash » Clements (Tony Scarponi), Earl « Alfalfa » Switzer (Herman Langerhanke), Anita Bosler (Mrs. Quimp), et The Robert Mitchell Boy Choir. *Production :* Leo McCarey, Paramount.

1945 : THE BELLS OF ST. MARY'S (*Les Cloches de Sainte-Marie*). *Scénario :* Dudley Nichols, d'après un sujet de Leo McCarey. *Images :* George Barnes. *Musique :* Robert Emmett Dolan. *Interprétation :* Bing Crosby (Father O'Malley), Ingrid Bergman (Sœur Benedict, prix de la critique new-yorkaise), Henry Travers (Bogardus), William Gargan (père de Patsy), Joan Carroll (Patsy), Martha Sleeper (mère de Patsy), Rhys Williams (Dr McKay), Richard Tyler (Eddie), Una O'Connor (Mrs. Breen), Ruth Donnelly. *Production :* Leo McCarey, Rainbow Productions, Inc. *Distribution :* R.K.O.

1948 : GOOD SAM (*Ce bon vieux Sam*). *Scénario :* Ken Englund, d'après un sujet de Leo McCarey et John Klorer. *Images :* George Barnes. *Musique :* Robert Emmett Dolan. *Interprétation :* Gary Cooper (Sam), Ann

Sheridan, Ray Collins, Edmund Lowe, Joan Lorring, Clinton Sundberg, Minerva Urecal, Louise Beaver, Dick Ross, Lora Lee Michael, Bobby Dolan Jr., Matt Moore, Netta Packer, Ruth Roman, Carol Stevens, Todd Karns, Irving Bacon, William Brawley, Harry Hayden. *Production :* Leo McCarey, Rainbow Productions, Inc. *Distribution :* R.K.O.

1951 : MY SON JOHN. *Scénario :* Myles Connolly et Leo McCarey, d'après un sujet original de Leo McCarey. *Imagees :* Harry Stradling. *Musique :* Robert Emmett Dolan. *Interprétation :* Helen Hayes (la mère de John), Robert Walker (John), Dean Jagger, Van Heflin, Minor Watson, Frank McHugh, James Young, Richard Jaeckel, Todd Karns. *Production :* Leo McCarey, Paramount.

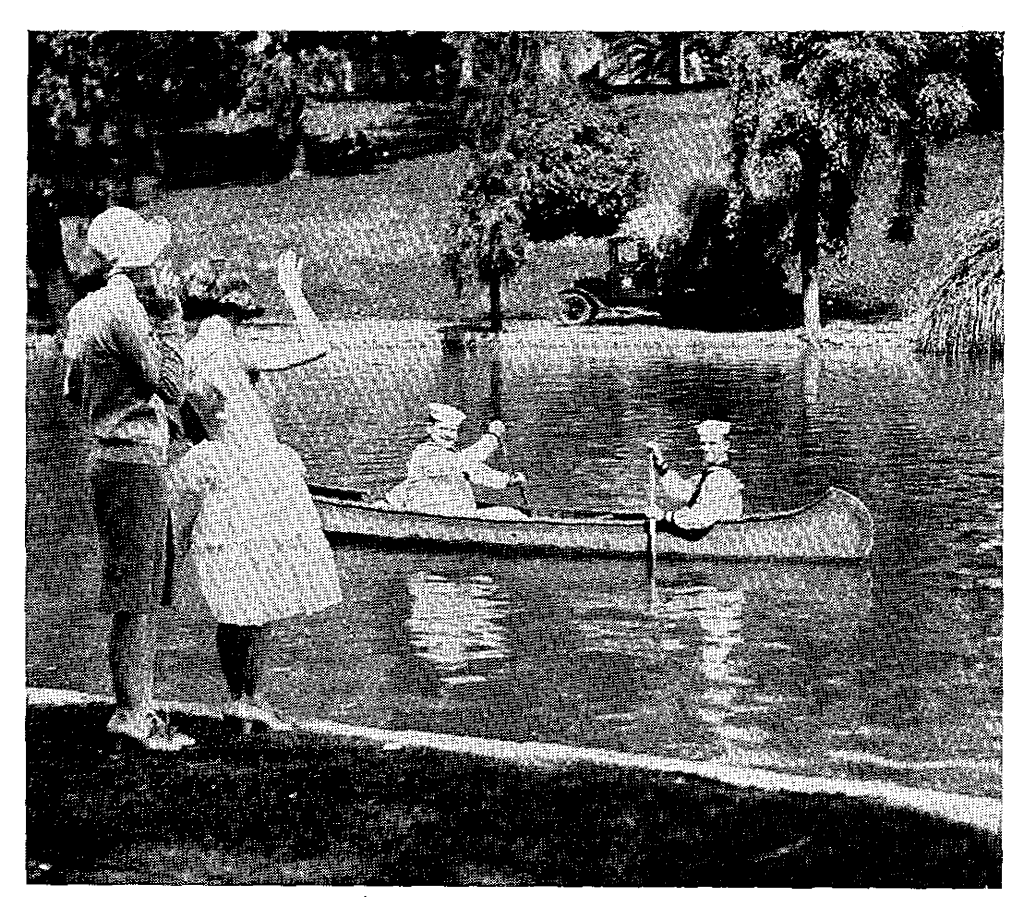
1957 : AN AFFAIR TO REMEMBER (*Elle et lui*). *Scénario :* Delmer Daves et Leo McCarey, d'après le sujet de Leo McCarey et Mildred Cram (remake de sa *Love Affair* de 1938). *Images :* Milton Krasner (CinemaScope, DeLuxe Color). *Musique :* Hugo Friedhofer (la chanson « Love Affair », écrite par Harold Adamson et Leo McCarey, chantée par Vic Damone et Deborah Kerr). *Montage :* James B. Clark. *Interprétation :* Cary Grant (Nickie Ferrante), Deborah Kerr (Terry McKay), Richard Denning (Kenneth), Neva Patterson (Lois), Cathleen Nesbitt (la grand-mère), Robert Q. Lewis (le speaker de la télévision), Charles Watts (Hathaway), Fortunio Bonanova (Courbet), Matt Moore (le père McGrath), Louis Mercier (Mario), Geraldine Wall (Miss Webb), Nora Marlowe (Gladys), Sarah Selby (Miss Lane). *Production :* Jerry Wald. *Distribution :* Twentieth Century-Fox (ciné-clubs : F.F.C.C.).

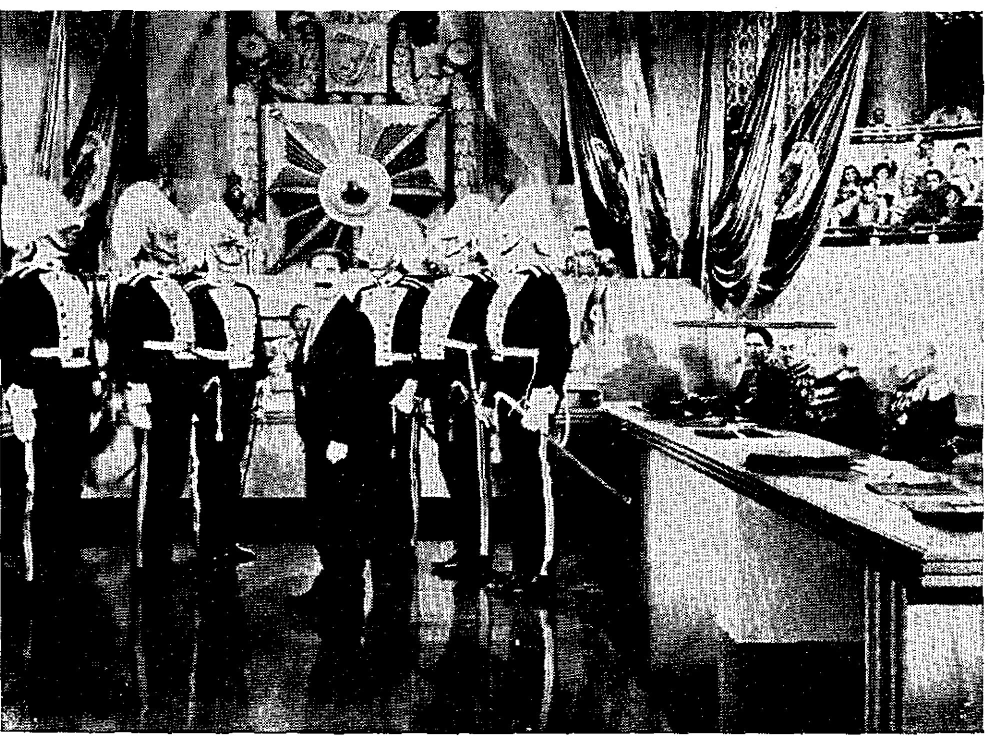
McCarey reprend un projet de Frank Tashlin :

1958 : RALLY 'ROUND THE FLAG, BOYS ! (*La Brune brûlante*). *Scénario :* Claude Binyon, Leo McCarey, d'après le roman de Max Shulman. *Images :* Leon Shamroy (CinemaScope, DeLuxe Color). *Musique :* Cyril J. Mockridge. *Interprétation :* Paul Newman (Harry Bannerman), Joanne Woodward (Grace Bannerman), Joan Collins (Angela Hoffa), Jack Carson (capitaine Howie), Dwayne Hickman (Grady Metcalf), Tuesday Weld (Comfort Goodpasture), Gale Gordon (colonel Thorwald), Tom Gilson (Opie), O.Z. Whitehead (Isaac Goodpasture), Ralph Osborne III (Danny Bannerman), Stanley Livingston (Peter), Jon Lormer (George Melvin), Joseph Holland (Manning Thaw), Burt Mustin (Milton Evans), Percy Helton (Waldo Pike), Nora O'Mahony (Betty O'Shiel), Richard Collier (Zack Grummitt). *Production :* Leo McCarey, Twentieth Century-Fox.

1961 : SATAN NEVER SLEEPS (*Une histoire de Chine*). *Scénario :* Claude Binyon, Leo McCarey, d'après le roman de Pearl S. Buck. *Images :* Oswald Morris (CinemaScope. DeLuxe Color). *Musique :* Richard Rodney Bennett. *Chanson :* Harry Warren, Harold Adamson, Leo McCarey. *Interprétation :* William Holden (Père O'Banion), Clifton Webb (Père Bovard), France Nuyen (Siu Lan), Athene Seyler (sœur Agnes), Martin Benson (Kuznietsky), Edith Sharpe (sœur Theresa), Robert Lee (Chung Ren), Marie Yang (la mère de Ho San), Andy Ho (le père de Ho San), Burt Kwouk (Ah Wang), Weaver Lee (Ho San), Lin Chen (sœur Mary), Anthony Chinn (le chauffeur de Ho San). *Production :* Leo McCarey, Twentieth Century-Fox.

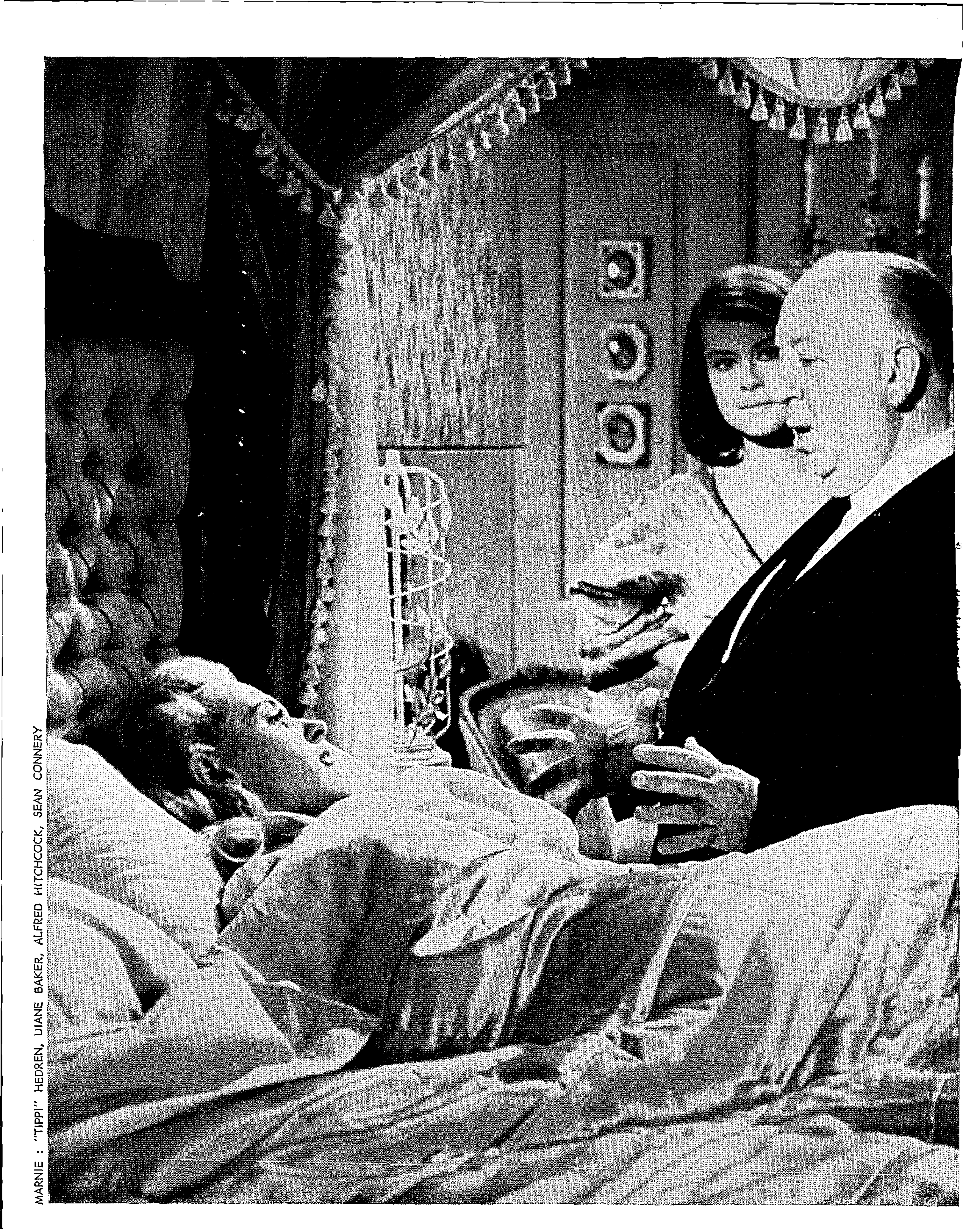
1955 et 1956 : McCarey réalise pour « The Screen Directors' Playhouse » une version TV réduite d'après *Going My Way*. Il réalise aussi pour la TV quelques petits films comprenant des comédies et un « Tom et Jerry » à épisodes. — Biofilmographie établie par Luc MOULLET et Dominique RABOURDIN.





Perfect Day
(Laurel et Hardy)

Duck Soup
(au centre, Groucho).



MARNIE : "TIPPI" HEDREN, DIANE BAKER, ALFRED HITCHCOCK, SEAN CONNERY



Hitchcock économe ou le procès de Lucullus

par Jean Douchet

Venant après « les Oiseaux », « Marnie » se présente d'abord comme très explicite : trop, peut-être, puisque cette lisibilité rencontre le même dédain critique que le mystère des « Oiseaux ». Hitchcock, pourtant, y livre une fois de plus, et cette fois un peu plus (comme un défi supplémentaire aux critiques), les « clés » de son art et de son œuvre : c'est-à-dire son combat contre médiocrité et mensonge de notre condition... C'est à cet impact particulier de l'œuvre d'Hitchcock que s'attache Jean Douchet dans le chapitre que nous publions ici, extrait de son étude sur Hitchcock à paraître dans le courant de l'année aux « Cahiers de l'Herne ». A cet extrait est joint un post-scriptum qui situe « Marnie » dans cette nouvelle perspective de l'exégèse hitchcockienne.



Saboteur :
Priscilla Lane, Robert
Cummings

... Puisque le héros est notre projection et notre intermédiaire, si nous prenons tant d'intérêt à le voir recouvrir le monde vrai du manteau illusoire de son monde mental, c'est qu'en fait nous projetons sur l'écran la forme mouvante et apparente de notre *mentalité*. Afin de mieux la contempler, nous nous laissons « ravir » par elle. Mais cette mentalité, dont le film n'est et ne veut être que le reflet le plus exact possible, est celle que nous possédons effectivement dans notre monde quotidien. Nous l'apportons avec nous, en entrant dans la salle de cinéma. Loin d'ignorer — comme certains l'affirment — les problèmes contemporains, Hitchcock ne soulève au contraire que les grandes questions qui se posent à notre temps. Car ce qu'il nous offre à regarder et à juger, c'est notre civilisation d'abondance, avec sa morale du bonheur, et tous les mythes, concepts, aspirations et désirs qu'elle suscite, et qui *forment* justement notre mentalité.

En nous plaçant à l'intérieur de notre sphère mentale, Hitchcock nous convie à sa critique. Pour ce faire, il intègre le mécanisme de suspense jusque dans la structure du cinématographe (cf. *Rear Window* ou *North By Northwest*). La trame secrète de nos aspirations, telles qu'elles ont été façonnées par notre époque, est d'abord dissociée de nous pour être projetée, dilatée, sur l'écran. Nous adhérons d'autant plus facilement à ce spectacle que nous le croyons, que nous le faisons nôtre. Mais, au terme de sa dilatation, il apparaît que notre mentalité, loin d'aider l'être à s'accomplir et à s'épanouir — comme le prétend et le promet pourtant notre actuelle civilisation —, est une gangue qui l'enserre pour mieux le corrompre et l'étouffer. C'est une peau parasitaire, une sorte de placenta inutile qui colle à l'être et que le processus même de la projection cinématographique, en le plaçant sur l'écran, nous arrache par la souffrance (imaginaire, donc relative) et par le cri (souvent effectif).

La fin morale du suspense hitchcockien consiste ainsi à nous « dépiauter » d'une enveloppe trompeuse et traîtresse. Lorsqu'enfin elle est complètement détachée de nous, que nous pouvons la regarder lucidement (comme nous regardons Norman à la fin de *Psycho*), nous constatons à quel point notre vision courante truque, modifie et détourne, pour son unique satisfaction, le monde naturel ; à quel point, donc, elle engage notre responsabilité. Cela explique, d'une part, qu'Hitchcock ne puisse traiter que des sujets contemporains. S'il se sent si mal à l'aise dans les films à costume (*Jamaïca Inn*, *Under Capricorn*), et va même jusqu'à les renier, c'est probablement que son suspense y manque de sa base nécessaire : notre état d'esprit actuel.

Cela explique, aussi, que ce caractère de « contemporanéité » ne serve, en aucune manière, à enregistrer, et encore moins à dénoncer, les convulsions sociales, raciales, économiques, politiques de notre temps. Il ne s'agit nullement d'un paradoxe. Hitchcock n'est pas un cinéaste des remous, mais des profondeurs. Dans son optique, il ne peut concevoir le drame d'un homme à la recherche d'un morceau de pain, ou d'un plat de riz, et qui doit, jour après jour, lutter pour assurer sa simple survie. La conscience d'un tel homme, toujours en éveil, constamment aux aguets, loin de se couper de la réalité, se voit soumise à un incessant effort d'adaptation. La moindre velléité de repos, le plus minime relâchement signifient la fin quasi immédiate de son existence. L'exemple cinématographique le plus illustre de cette forme de suspense a été fourni par Charlot.

Or, dès 1936, le nouveau contexte économique américain contraignait Chaplin lui-même à remiser au magasin des accessoires la défroque de son célèbre personnage. L'ère d'abondance qui s'ouvrait transformait progressivement le misérable, l'affamé, le « tramp » en consommateur privilégié (*Les Temps modernes* témoignait de ce passage). La politique des ventres creux faisait place à celle des ventres pleins. Au suspense à la Charlot, en conflit direct avec la réalité, devait succéder le suspense hitchcockien, qui naît de la coupure avec la réalité, et se révèle plus apte à dénoncer un nouveau mode, plus subtil et pernicieux, d'exploitation.

Ce mode, certes, vise toujours à nier le droit de chaque individu à une existence pleine et entière. Mais loin de l'empêcher, comme jadis, de vivre matériellement, ce qui entraînait de la part du réprouvé une prise de conscience, donc une révolte, il ne cherche qu'à obtenir, par un gavage sans fin de biens matériels, la démission de sa conscience, le refus des responsabilités, sa passivité totale. Ce mode consiste donc à favoriser chez l'ex-affamé, promu consommateur, sa tendance à l'embourgeoisement le plus bas, et à le placer, au sein de la civilisation d'abondance dont il est le moteur et la raison d'être, dans la même situation végétative qu'un fœtus dans le giron maternel. « Naissez, vivez, mourez, nous ferons le reste. » L'essentiel est d'acheter pour consommer encore davantage. Les techniques les plus savantes d'information, fondées sur les connaissances très poussées des motivations psychiques (d'où le rôle capital de la psychanalyse dans cette civilisation), influent sur cet ilote, façonnent sa mentalité, l'enferment dans le mythe du meilleur des mondes possibles. Elles conditionnent, sous l'apparence du libre arbitre, la moindre réaction. Elles prévoient et comblent, avant même que le consommateur n'en soit conscient, ses aspirations les plus secrètes : celles de bien-être, de sécurité, de jouissance, celle surtout de la disparition de son angoisse devant l'existence. Elles fabriquent, à l'insu de ce dernier, une conception du monde issue du plus bas de son être : de ses sensations constamment sollicitées, de son inconscient perpétuellement travaillé. Toute une société, en quête d'un bonheur fallacieux, dérive ainsi dans un délire schizophrénique organisé.

Peut-on, dès lors, reprocher au cinéma d'Hitchcock de répondre entièrement, suivant en cela la loi de toutes les vraies grandes œuvres, à ce qu'attend le type de société pour lequel il est fait : d'intégrer dans sa propre facture le processus et le mécanisme par lesquels cette société a constitué son univers ; d'être, en conséquence, un produit de grande consommation qui use, pour s'imposer, de tous les moyens que nous venons de décrire. La peur d'Hitchcock de se couper de la réalité le pousse, en effet, à calquer le mode de son cinéma sur le mode de la civilisation qu'il peint. En connaissant ses rouages intimes et ses dangers profonds, il n'en est que plus à l'aise pour démystifier la forme d'esclavage qu'elle suscite et qui consiste à soumettre et même annihiler l'esprit en s'emparant des âmes, grâce à la satisfaction des corps. C'est une forme d'aliénation d'autant plus grave qu'à travers la masse elle vise chaque individu, sollicitant, par de constantes tentations, sa faiblesse et son abdication devant la vie. Aussi, un tel cinéma s'adresse-t-il, à travers la masse du public, à chaque spectateur en particulier. Son but est de le forcer à se débarrasser de cette néfaste mentalité et à retrouver l'entière primauté de son esprit.

A cette désintoxication interne doit correspondre une réflexion externe sur le sujet lui-même : la formation du mythe du bonheur et ses conséquences pour son principal usager, le consommateur. C'est avec *Shadow of a Doubt*, étape cruciale dans son œuvre, qu'Hitchcock aborde pour la première fois en profondeur ce qui allait devenir, à partir de *Rope*, son unique préoccupation : la peinture et la critique de la mentalité américaine courante.

Il semble, en effet, que notre cinéaste ait été extrêmement frappé par le phénomène nazi auquel il a consacré près de dix films (sans compter les nombreux criminels d'essence nazie qui fourmillent

dans son œuvre), et qu'il se soit étonné — car cela ne pouvait être qu'un grand sujet de stupéfaction pour un bourgeois libéral anglais — de ce qu'un peuple se soit laissé aller à une telle démence unanime. Et, par ce biais, il découvre combien notre vie quotidienne est menacée par la mentalité collective.

Shadow of a Doubt ne laisse aucun doute là-dessus. En introduisant un criminel de type nazi dans la quiète vie d'une caractéristique famille provinciale américaine, Hitchcock entend montrer comment cette dernière, conditionnée par son milieu, influencée à l'extrême par les moyens d'information (cf. l'extrême importance que revêt le journal dans la vie familiale, et le jeu de l'assassinat auquel s'amuse le père pour distraire une existence trop tranquille), est la proie rêvée pour tomber sous la dépendance et le charme d'un aventurier. *Lifeboat*, qui succède immédiatement à ce film, en inverse la proposition : des naufragés qui forment un parfait échantillonnage de la société américaine, du milliardaire « self made man » à l'ouvrier syndicaliste, en passant par la journaliste à sensation et le nègre, tous nourris de démocratie, vont se comporter en criminels vis-à-vis du rescapé nazi qui a laissé se noyer l'un des leurs, blessé, en vertu de la conception selon laquelle seuls les plus forts ont le droit de vivre. Le fait que quelqu'un attente à une idée-force de leur mentalité les pousse tous au lynchage, à l'exception du nègre qui, sur la démocratie américaine, a sa petite opinion (sa phrase au sujet du droit de vote).

Depuis ces films, les héros d'Hitchcock se divisent en deux catégories : celle des formateurs de mentalité et celle des simples consommateurs. Dans la première, se trouvent aussi bien les formateurs d'esprit : prêtres (*I Confess*, le faux pasteur de *The Man Who Knew Too Much*), éducateurs (le professeur théoricien de *Rope*, l'institutrice de *The Birds*), psychanalystes (*Spellbound*), que les informateurs qui forgent une vision collective du monde, journalistes à sensation (*Lifeboat*, le reporter-photographe de *Rear Window*, Melanie Daniels, fille d'un grand propriétaire de journaux dans *The Birds*), publicistes (*North By Northwest*) ; ou encore les garants de la santé morale publique : juges (*The Paradine Case*), procureurs (*I Confess*), avocats (Mitch Brenner dans *The Birds*), policiers (Scottie dans *Vertigo*), hommes politiques (*Strangers On a Train*, *I Confess*, etc.) ; bref, tous ceux qui ont une influence sur la collectivité, même s'ils ne sont garants que de sa santé physique (le médecin de *The Man Who Knew Too Much*). (Cf. « La troisième clé d'Hitchcock », 2e paragraphe, « Cahiers » n° 102.)

La série des films où les héros ne sont que des consommateurs se divise elle-même en deux catégories : celle où ils ont un désir si vif de profiter de ce bien-être qu'on fait miroiter à leurs yeux qu'ils n'hésitent pas à se le procurer par le vol (Robie « the Cat » dans *To Catch a Thief*, Marion dans *Psycho*, et Marnie — n'entrent pas ici en ligne tous les doubles qui, assumant en cela les aspirations profondes du héros, vont jusqu'au meurtre pour le vol : le personnage de Ray Milland dans *Dial M For Murder*, le double de Scottie dans *Vertigo* ou celui de Balastrero, simple voleur, dans *The Wrong Man*, etc.); et celle où les héros cherchent par leur travail à améliorer leur sort matériel (en un certain sens, Alicia dans *Notorious*, Guy dans *Strangers On a Train* et, surtout, Balastrero dans *The Wrong Man*).

Avec *The Wrong Man*, nous entrons dans la dénonciation la plus vigoureuse qu'ait faite l'auteur de l'emprise néfaste, tant sociale qu'individuelle, du mythe sur lequel s'appuie le système économique des pays capitalistes sur-développés. Ainsi, la psychanalyse de notre mentalité contemporaine, fruit d'un système, voire d'une doctrine qui table sur l'abondance (que ne condamne nullement en soi Hitchcock : il ne s'attaque qu'à la manière dont cette abondance est créée) et le bonheur apparent des masses, au détriment de la conscience individuelle, mène à l'extrême sévérité d'une morale janséniste. Rien, ou quasiment, n'y est autorisé. Le moindre plaisir est aussitôt dénoncé. Car, s'il est vrai que la jouissance ravive l'impression euphorique de dilatation éprouvée en l'état « édénique » prénatal, elle devient aussitôt source de mal. N'opère-t-elle pas une fixation ? Afin de mieux goûter l'instant, la conscience provoque la dilatation de la durée, et crée les conditions mêmes du suspense.

Dès lors, toute velléité de stopper le présent pour en profiter crée un état de vide propice aux pires catastrophes morales. C'est la raison pour laquelle, chez Hitchcock, la notion de vacances (vacancy = vide) est la source du suspense, et ce pour quoi ses héros, sans exception, se trouvent, *professionnellement et temporellement, disponibles*.

Professionnellement, pour une raison fort simple. Le suspense commence toujours lorsque le héros se trouve coupé de la réalité. Or, l'exercice d'un métier, par le fait qu'il force à résoudre des problèmes concrets, met en contact avec la réalité. C'est là une apparence d'existence, qui suffit à nombre d'individus. Il convient donc de désoccuper ces héros pour les placer face au vide véritable de leur vie, face à eux-mêmes — et aussi, l'état de vacances aidant, pour que le public se délasse complètement, oublie ses propres soucis quotidiens et s'identifie au héros.

Temporellement, pour cette raison que les vacances sont à la fois la satisfaction la plus profonde au désir de bien-être, et, en un certain sens, la finalité de l'ère d'abondance, qui doit être, selon les économistes, celle des loisirs. Au-delà de tous les conflits encore en suspens, on se préoccupe déjà des multiples crises que ce nouvel état de fait va susciter. Hitchcock, lui, ne les envisage que sous l'angle moral. Il prévoit les dangers du temps libre, plus exactement de la vacuité temporelle proposée à l'imagination des foules comme but ultime du bonheur : si l'on continue à proposer la démission devant la vie comme fin à l'humanité, il se pourrait fort bien que ce vœu soit exaucé et qu'il aboutisse, en effet, à la fin de l'humanité. C'est cette idée — elle est patente dans *The Birds*, et explique peut-être l'échec du film — qui inquiète de plus en plus notre auteur. Les vacances des héros hitchcockiens seront donc de deux sortes :

1) Soit elle seront forcées par les événements : il est à noter alors que les héros — la tentation étant trop forte — transforment très vite ces vacances imposées en vacances volontaires. Ainsi les naufragés de *Lifeboat*. Après la tempête où ils ont dû lutter pour leur existence, ils s'imaginent en croisière sur un bateau de plaisance. Tous abdiquent l'idée de la lutte, coulant une vie insouciante, à l'exception de leur prisonnier qui rame sans cesse vers le ravitailleur allemand, lequel les conduira dans un camp de concentration, aboutissement logique et atroce de l'idée de vacances. Seuls, dans tous ces films, deux héros refusent ces vacances forcées : le père Logan, parce qu'il est symbole du Christ et de sa passion, et donc apporte la vie; et Thornhill (*North By Northwest*), qui apprend à ses dépens le prix de l'existence.

2) Soit, ce qui est plus grave, ces vacances sont désirées et voulues par les héros (*Shadow of a Doubt*, *Spellbound*, *Rope*, *Under Capricorn*, *Dial M For Murder*, *To Catch a Thief* et, surtout, *Trouble With Harry* et *The Man Who Knew Too Much*). A l'inverse de tout à l'heure, ces vacances désirées se transforment, sans exception, en vacances forcées dont le héros ne peut plus se délivrer seul. Il lui faut le secours d'une aide extérieure — et qui n'est même point assurée (*Vertigo* ou *The Birds*). Il n'y a rien là que de très normal. Est-

Notorious :
Ingrid Bergman
Claude Rains
Reinhold Schunzel.

Spellbound :
la défaillance de
Gregory Peck.





Shadow
of a Doubt : Joseph
Cotten et Teresa
Wright.



il besoin d'insister sur la vraie signification de ces vacances hitchcockiennes : au-delà d'un refus de l'existence et d'un désir de régression vers le sein maternel, elles trahissent l'appel, irrésistible et voluptueux, de la mort.
Cette condamnation du désir de bien-être et de repos implique-t-elle que le salut réside dans la crainte de la jouissance ? Non, car la crainte signifie volonté — plus pernicieuse en ce cas qu'un désir — de s'accrocher aux rives connues par peur de l'inconnu. Le désir souhaite, au moins, l'avenir. La crainte, au contraire, repousse désespérément le futur. Elle s'accroche au présent, pour ne pas avoir à progresser. Elle refuse la vie, pour ne pas avoir à naître. Voyez, par exemple, Vera Miles dans *The Wrong Man*. Elle ne croit plus qu'au malheur... qui survient effectivement. De même Mrs. Brenner, la mère de Mitch, dans *The Birds*, le personnage le plus craintif, à ce jour, de l'œuvre d'Hitchcock. Sa hantise de perdre ses enfants, alarmée à l'excès par la venue de Melanie, sèmera catastrophe, mort et désolation. Quant à l'institutrice Anne Hayworth, elle préfère s'enterrer à Bodega Bay, pour continuer à vivre dans le souvenir d'un amour mort-né (elle « vit » effectivement le coup de téléphone que Melanie reçoit de Mitch). C'est pourquoi tous les films d'Hitchcock construits sur la crainte ressentie par les héros dès le début de l'œuvre sont les plus noirs, les plus occultes et, en général, les plus difficiles (*The Wrong Man* et *Psycho*, mais aussi *Rebecca, Suspicion, Notorious, Under Capricorn, I Confess, Strangers On a Train*; *The Birds* faisant la liaison avec l'autre catégorie de films : la plus vive excitation du désir trouve son répondant dans la plus insoutenable des craintes.)
Conséquence directe : dans l'optique de cette morale sont formellement interdits les souvenirs, le goût du passé, les photos, les portraits, les retours en arrière, bref tout ce qui *fixe* le temps jadis et empêche l'écoulement du temps actuel. Le souvenir, en effet, stoppe un moment du passé que l'esprit et l'imagination parent d'une grâce excessive, auprès de laquelle pâlit d'autant mieux la vie en cours que ce souvenir est évoqué pour mieux la fuir. De même que le goût des choses anciennes (les villes historiques comme Montréal dans *I Confess* ou San Francisco dans *Vertigo*, les vieilles maisons — celle de *Psycho* — ou simplement les demeures trop charmantes, familiales, liées à l'enfance, comme celles de *Shadow of a Doubt* ou de *The Birds*, avec leurs coins secrets, leur grenier et leurs cachettes, etc.), le souvenir est une invite à revenir en arrière, ou, ce qui est encore plus pernicieux, il manifeste une envie de métamorphoser le présent en un passé dans lequel le héros peut se mettre à l'abri de l'existence. D'où encore le danger des photos, et des portraits, qui fixent un moment de la vie. Fixations toujours susceptibles de s'animer soudain, de se transformer en « flashbacks » qui ravivent un passé agréable et effacent le présent (cf. le flashback, trop sensuel pour être vraiment honnête, malgré la sincérité apparente de son aveu, que suscite Anne Baxter dans *I Confess*, et qui va l'emprisonner encore davantage). La puissance du souvenir, du passé, etc., est le gage le plus sûr de l'impuissance en face de la vie. Seules ne doivent ressurgir à la surface que les choses que la conscience refoule et enfouit au fond de l'inconscient, parce que trop pénibles, et qui occasionnent une fixation capable de perturber au plus haut point la conduite (d'où l'importance de l'aveu). Quelle morale janséniste constructive, puisque rien n'y est autorisé, ressort-elle de cette peinture ?
C'est encore *North By Northwest*, cette Odyssée moderne, qui nous fournira la réponse. Il faut courir, sans s'arrêter ni se fixer, et surmonter tous les suspenses qui sont comme autant d'obstacles barrant la route du grand courant sous-jacent de l'affectivité, celui qui fait surgir, de la grande angoisse devant l'existence, le désir profond et véritable de vivre, qui réconcilie, au lieu de les opposer, l'homme et le monde, qui efface à jamais l'impuissance et permet de créer. Rien ne doit détourner l'homme de l'acte créateur. Il lui faut accepter totalement sa naissance, parce que sa seule et unique mission est de donner naissance, créer à son tour.

A propos de Marnie

De quel étrange amour Marnie est-elle aimée ?
Marnie, personnage perpétuellement en fuite qui s'abandonne au désir fou pour échapper à une crainte fondamentale, celle du drame de la misère qui a marqué son enfance. Fille des exploités-affamés de jadis (sa mère fut contrainte de se prostituer), elle est promue par le jeu des nouvelles structures économiques au rang de consommatrice privilégiée. Consommatrice hitchcockienne exemplaire, qui allie, pour la première fois en un seul personnage, le travailleur (du genre Balestrero dans *The Wrong Man*) au voleur (du type Robbie the Cat dans *To Catch a Thief*), ou, plus exactement, qui est l'un pour mieux être l'autre. C'est que, dans son inconscience de consommatrice parfaitement imprégnée de la mentalité qui la gouverne, elle pousse jusqu'à l'absurde le

principe de l'aspiration au bien-être proposé comme moteur à l'économie moderne, comme raison au travail individuel, comme fondement au mythe de la civilisation d'abondance. Puisque le travail n'est que le moyen en vue de la fin que sont les loisirs, Marnie usera de ce moyen pour parvenir à son but qu'elle ne peut obtenir que par le vol.

Car l'exigeante, l'absolue Marnie ne veut pas d'un petit rêve. Ce sont des vacances dorées, celles des milliardaires, qu'elle désire : posséder un cheval, partir seule et *libre* au galop, se livrer à l'entière jouissance de la pure sensation (vacances dorées voulues, qui se révéleront une fois le désir totalement exaucé vacances forcées infernales : la croisière en yacht, la vie de femme de riche, etc.). Et, puisque la situation d'employée modèle — la seule, a priori, à laquelle sa nature d'exploitée permanente lui donne le droit de prétendre — lui interdit d'assouvir financièrement une telle passion, il ne reste d'autre solution à Marnie que le vol. Vol d'autant plus facilité qu'elle suit la règle du jeu de la société. Il suffit qu'elle propose d'elle-même l'image parfaite d'employée modèle, la seule qu'on attende d'elle (image qui implique évidemment de la part de l'exploitée — cf. la première scène du film — le piment sexuel sans lequel il n'est d'esclave parfait).

C'est qu'une fois éveillée — or elle est stimulée sans cesse —, l'aspiration au bien-être ne peut plus être endiguée. Il faut absolument qu'elle soit satisfaite. Ce besoin est par trop fondamental : recréer, dans le monde de l'existence quotidienne (monde de l'angoisse et du mal-être en raison du rêve fallacieux fomenté par notre mentalité collective), le bien-être de la situation fœtale où l'impression d'exister se cherche d'autant mieux à travers la vivacité des sensations fortes qu'elle se croit protégée du péril extérieur.

Situation fœtale par substitution qui sera dans le cas de Marnie dédoublée. Dédoublement manifesté par la partition en deux parts de l'argent, à laquelle notre héroïne procède après chaque vol. D'un côté, pour s'offrir les vacances dorées seules aptes à procurer l'intense et merveilleuse sensation d'exister. De l'autre, pour acheter l'affection d'une mère qui la rejette hors de son sein. D'une part, le monde du désir fougueux et impérieux qui prend la forme pure, noble, sublimée d'un cheval racé, symbole et transfert à la fois du père qui a apporté l'existence et du sexe honni, obscène, monstrueux de l'homme, dont ne reste que la voluptueuse sensation d'être sans la moindre trace de souillure (« I am decent, terribly decent »). D'autre part, l'univers de la crainte : celle du monde extérieur, d'autant plus grande qu'est craint plus profondément encore son unique refuge, le sein maternel — lieu secret des plus effrayantes terreurs enfantines. Et plus la crainte s'accroît, plus le désir fougueux s'exacerbe, accentuant le dédoublement de Marnie.

Sur le plan de la seule critique sociale où nous voulons, ici, nous limiter, quelle signification en tirer ? Marnie, dans ce rôle nouveau de consommatrice, est écartelée à la fois par le besoin d'un retour au monde connu, et craint parce que connu, de son origine misérable qui la rejette justement au nom de la dignité humaine incompatible avec la misère (l'attachement frénétique de la mère pour la convention sociale de la dignité apparente), et par le désir de vivre pleinement le rêve illusoire que lui propose la société pour mieux l'exploiter. Marnie n'est consommatrice idéale que si elle est elle-même entièrement consommée, victime et proie.

Offerte à qui ? A Mark, héritier d'une grande famille, fils d'un riche oisif (éternel vacancier), veuf d'une première femme dont il entretient le souvenir par des objets d'art *anciens*, éditeur-imprimeur (c'est-à-dire, en langage hitchcockien, formateur de mentalité), homme d'affaires remarquable — et ce par plaisir (plus exactement : par besoin de possession), et non par nécessité — qui sacrifie au principe moderne de l'efficacité (en autres termes hitchcockiens : qui procède dans toutes ses affaires, tant publiques que privées, en maître chanteur), bref, pur spectateur pour qui les autres ne sont que des sujets d'expérience dont il faut découvrir les plus secrètes motivations afin de mieux les posséder totalement. Mark, le héros moderne des classes dirigeantes tel qu'il est proposé à l'imagination des foules admiratives.

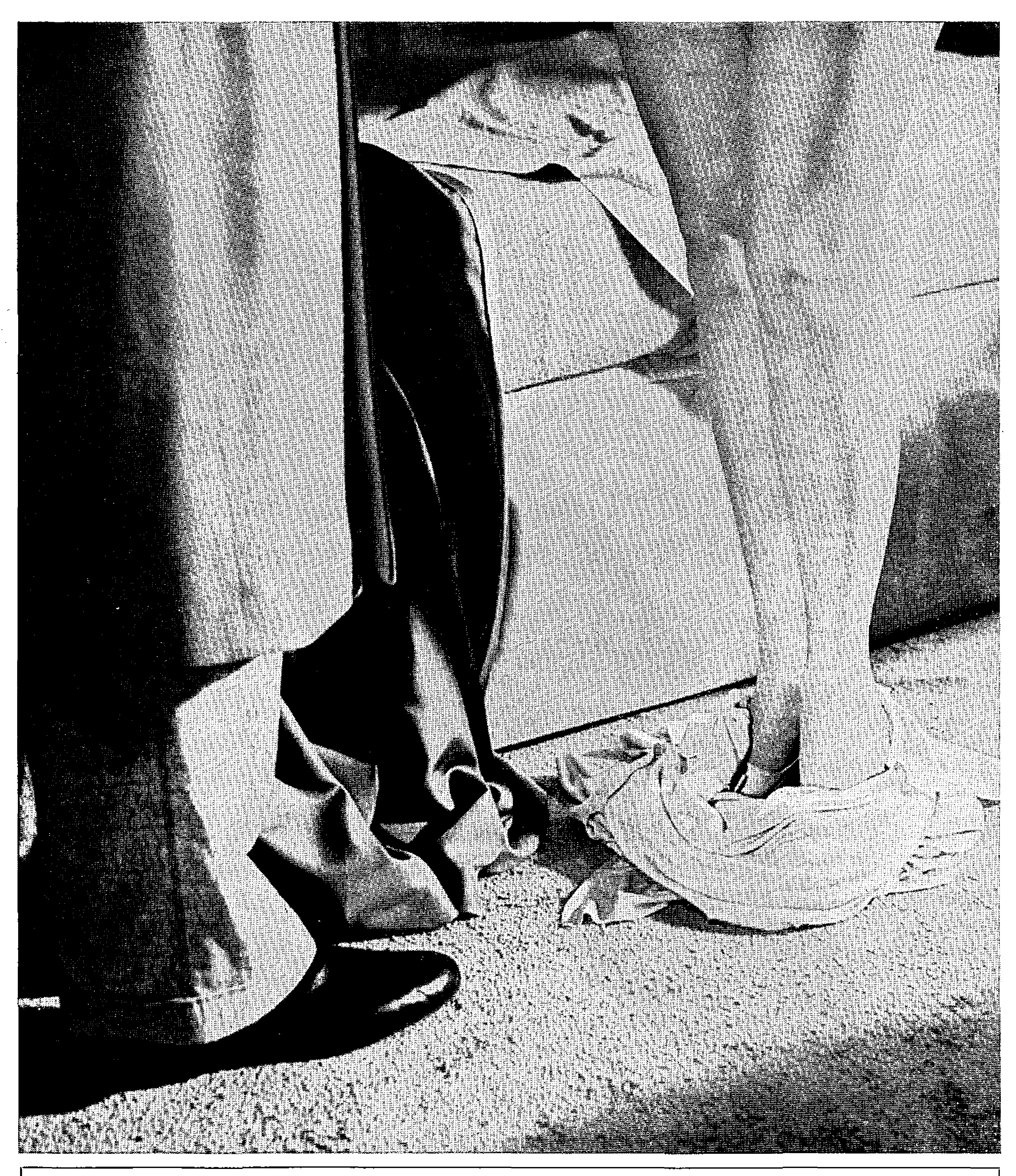
Que peut valoir l'amour d'un tel homme ? Notons au passage que, dans l'absolu, il s'agit d'un amour idéal, altruiste, qui veut sincèrement le salut de l'autre. Mais l'amour n'existe pas dans l'absolu. Reste l'amour d'un homme si conditionné par son milieu, si imprégné de la mentalité qu'il est chargé de diffuser, si lié à ses habitudes d'homme d'affaires que cet amour qui se veut bénéfique (qui aime surtout aux propres yeux de Mark à se croire tel) se révèle en définitive hautement maléfique. C'est l'amour d'un homme encore plus névrosé que la malade qu'il entend guérir parce qu'il appartient à une classe entièrement coupée de la réalité, qui cherche à dissimuler son mal en se voulant atrocement réaliste. Entendre par réalisme la volonté constamment affichée par Mark de prendre par l'extérieur possession du monde en l'enserrant comme dans un étau (le chantage) et en brisant sa résistance (l'efficacité). Qu'un membre de cette classe soit désoccupé (la belle-sœur de Mark), et la névrose apparaît, combien plus grave que celle de Marnie. La sienne est le fruit d'un accident. La leur est un état de nature.

D'où le piège où tomberont nombre d'hitchcockiens fidèles qui ne verront dans *Marnie* qu'un remake approfondi de *Notorious* ou d'*Under Capricorn*, alors que le film est exactement leur inverse. Dans les premiers, le chantage où était enfermée la victime était le moyen pour elle d'accéder au salut par la conquête qu'elle faisait des valeurs spirituelles. Ici, au contraire, c'est le salut lui-même que veut imposer à la victime non consentante le chantage, et ce, par des moyens purement mécaniques : tel le fait que toute l'action amoureuse de notre héros s'attache à faire ressurgir, revivre, renaître par un *flashback* la fixation d'un souvenir pénible ancré au plus profond de Marnie. Guérie, certes, comme on peut appeler guéri un malade qui vient de subir l'ablation de tous ses organes vitaux. C'est une Marnie vidée de son être profond qui sort à la fin du film de chez la mère. Nous venons d'assister à la re-naissance de Marnie, de l'apparence fantomatique de Marnie désormais la morte vivante. D'où la stupeur horrifiée des petites filles qui voient surgir dans leur domaine ce zombie. Le corps, l'âme, l'esprit de Marnie appartient définitivement à Mark qui l'enfermera dans sa propre prison, lui refusant le secours de la vraie prison, de l'aveu public qui était son vrai salut. D'où encore le plan final de la voiture qui s'enfonce vers la *photo* coloriée du port, vers le monde à jamais figé.

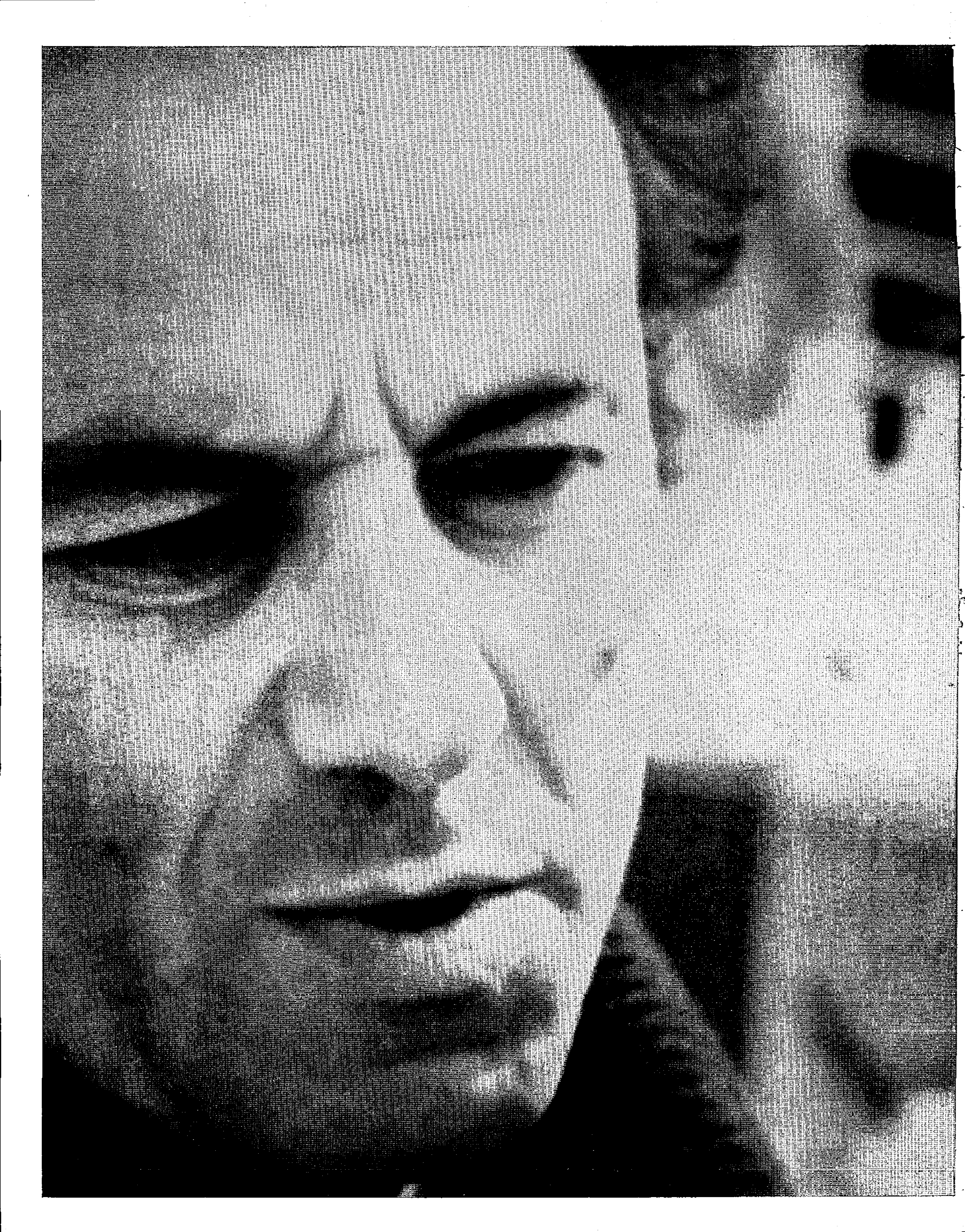
La consommatrice définitivement consommée, l'esclave à jamais consentante. Il y avait une faille dans les relations apparemment amoureuses de l'exploiteur envers l'exploitée : le vol. C'est qu'on comptait sur les motivations les plus secrètes de son être pour la forcer à consommer, déclenchant par là les forces incontrôlables de ses désirs et de ses craintes. Il fallait donc pousser plus loin, violer le secret même de ces forces vives pour les exténuer d'un coup. De technique de libération, la psychanalyse devient l'arme idéale d'asservissement.

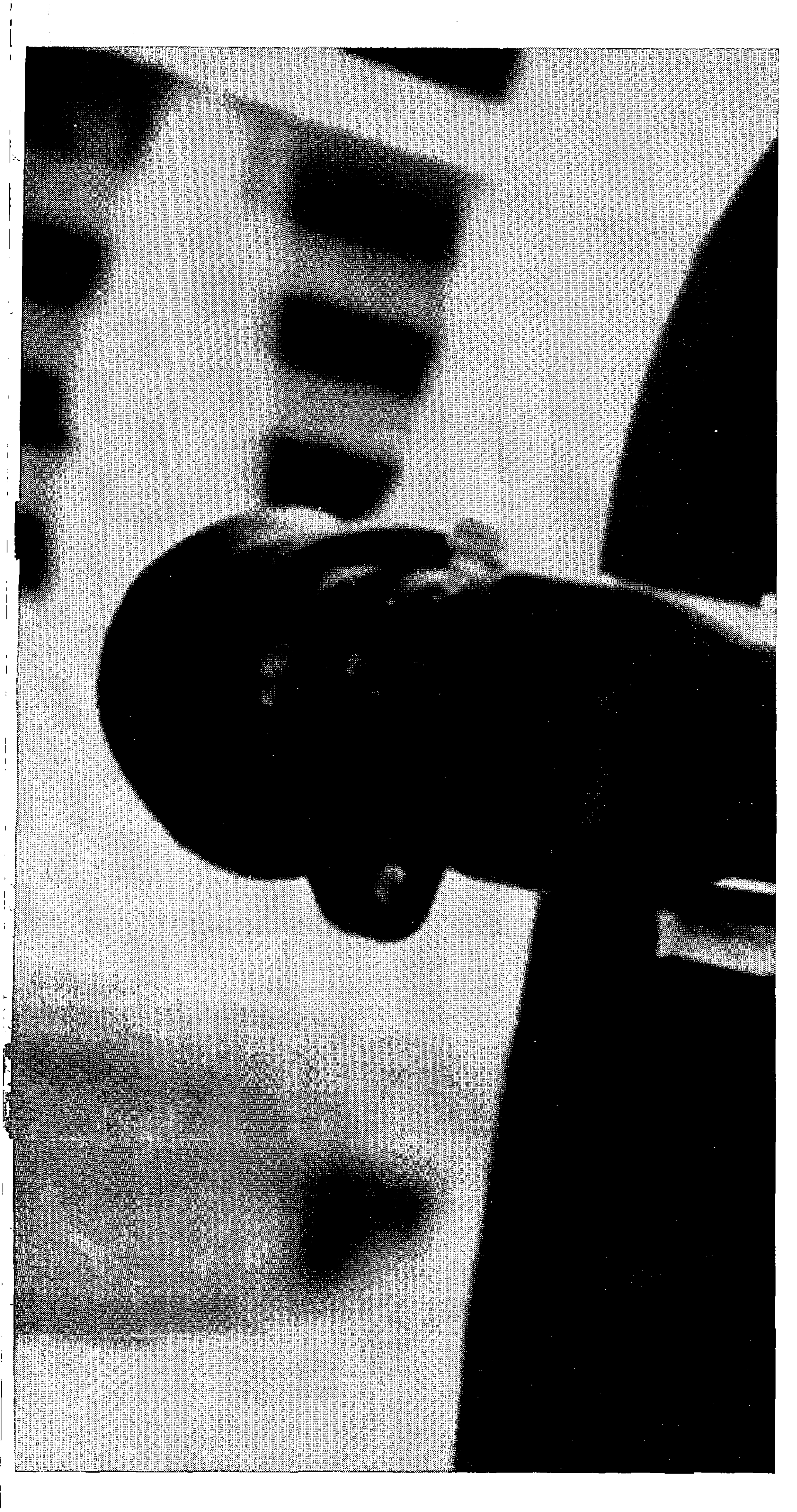
Alors, privée de ses forces, ilote sans réaction, l'exploitée pourra être gavée pour le plus grand bien de l'exploiteur. La propriété ne sera idéalement défendue que lorsque l'appropriation sera totale.

Jean DOUCHET.



Marnie :
le "viol" (Sean Connery,
"Tippi" Hedren).





Andrzej Munk

par Luc Moullet

En 1955, un jury de Festival, dont Doniol, couronna Munk pour la première fois. En 1958, « Cahiers du Cinéma » révéla son œuvre à la France. Des confrères prirent le relais en retard et à contresens ; leur admiration confondait Munk et les cinéastes polonais, grandissait avec son déclin : mieux que la réussite, la transparence du ratage révèle l'ambition. Aujourd'hui, *La Passagère* justifie les étapes précédentes, prouve que leur valeur s'inscrivait contre le cinéma polonais. En 1960, on n'avait plus le droit d'aimer Munk ; en 1964, on n'a plus le droit de ne pas l'admirer.
Andrzej Munk — dites andreilmounk — est né à Krakow le 16-10-21. Comme la plupart des grands cinéastes, il était juif. Il fit donc toute la guerre dans le maquis. Il devient ensuite étudiant à Krakow — droit, économie, architecture — puis à l'Ecole Supérieure du Cinéma de Lodz (1947-49) comme élève-opérateur. Mais ce sujet turbulent suit en cachette les cours de réalisation et ramasse finalement les deux diplômes. Opérateur d'actualités, il débute ensuite dans la mise en scène après une vie bien remplie en dehors du cinéma, vers lequel il s'était tourné... à 26 ans.
Au contraire de ses confrères, qui prenaient le documentaire pour une corvée, cet enfant du pays minier, mûri, lui, au contact de la réalité et non pas d'une culture livresque, le prit en considération. De 1951 à 1953, il montra successivement le développement de la science après la guerre, la construction de Nowa-Huta, ce faubourg-champignon de Krakow, les travaux et les plaisirs de l'usine, l'évolution de la vie paysanne, l'énorme labeur des cheminots pour réussir à faire arriver un train à la minute prévue.
Dans son premier grand film, *Les Etoiles doivent briller* (1954), un conducteur de chevaux chargé de transporter le charbon refuse le travail que la mécanisation lui propose et prend sa retraite. Après un premier échec, encouragée par la nouvelle ligne du Parti, une équipe réussit à remettre en exploitation les réserves d'une mine désaffectée et dangereuse. A la simple affirmation, se juxtapose maintenant la mise en

Un homme
sur la voie (à droite,
Kazimierz Opalinski).
Eroica :
(Edward Dzienowski).



question. Et, de plus en plus, ce seront des documentaires centrés sur l'homme (typé), non sur sa machine.

Comme l'autre court métrage en couleurs de Munk, *Un dimanche matin* (1955) — querelle d'amoureux dans le cadre de la vie d'un tramway de Varsovie — est un film en marge d'une œuvre uniquement noire et blanche, dernier regard vers la naïveté du cinéma polonais d'hier, alors dépassée et presque regrettée par cet homme qui substituait à l'héroïsme du surhomme l'héroïsme quotidien et tendait à remplacer les diktats du Parti par l'exposé des problèmes.

Les Hommes de la Croix Bleue (55)

Le deuxième grand film, *Les Hommes de la Croix Bleue* — c'est le secours en montagne des partisans — suit les quelques volontaires qui, l'hiver 1944-45, s'en vont chercher des patriotes slovaques blessés au-delà du col-frontière enneigé et les ramènent en semant les patrouilles allemandes. Il s'agit là de sauveteurs, non plus de cheminots ou de mineurs, mais leur façon de travailler est semblable, tout aussi terre à terre. Seul le cadre est un peu plus glorieux. La reconstitution, ici totale et non plus partielle, n'entraîne d'autres éléments dramatiques que ceux offerts par la réalité vécue. C'est-à-dire que les personnages, pressés par la marche, n'ont pas le temps d'avoir une psychologie particulière. Comme dans les petits films précédents, tout repose sur le sérieux du travail montré, auquel correspond le sérieux du travail du cinéaste. C'est là un ouvrage fonctionnel, semblable au meilleur cinéma américain, mais sans le secours de l'affabulation. Chaque effet, chaque moment de suspense — et il y en a beaucoup — est rendu nécessaire par la logique intérieure du scénario, c'est-à-dire du travail montré, qui se veut le plus efficace. Nous avons à la fois les avantages de la vérité et ceux de la dramatisation, ceux de la sécheresse et ceux de la plastique, qui définit les films d'affirmation de Munk et, ici, est liée au paysage.

Est-ce le seul hasard si, avec des films au cadre très artificiel, *I fidanzati* (*Les Fiancés*, 1962) et *La Passagère*, deux transfuges du cinéma de montagne, Olmi et Munk (alpiniste et juré au Festical de Trento en 57 et 58), ont été les deux plus éclatantes révélations de l'année ? Leur lucidité, leur interrogation, leur modernité communes n'ont-elles pas un rapport avec cet élément naturel commun ?

Un homme sur la voie (1956)

La première partie d'*Un homme sur la voie* est aussi fondée sur la logique du travail montré. Chaque phase du boulot sur la locomotive — décrit de façon très technique — est une étape du conflit idéologique et psychique entre le mécanicien de la vieille école et ses aides qui s'efforcent, suivant le nouveau mot d'ordre du Parti, de consommer le moins de combustible possible. L'accent mis sur la compétence professionnelle et la limitation de la vie humaine à son seul travail renouvellent magnifiquement la dramaturgie cinématographique de l'opposition.

Mais *Un homme sur la voie* apparaît, en son milieu, comme le pivot de l'œuvre de Munk : à cette description très précise de la vie ferroviaire — qui ridiculise *The Train* (France 1964) de Frankenheimer — tout à fait dans le ton des films précédents, se superpose le film-question, qui définira l'œuvre à venir.

Le cheminot Orzechowski est écrasé par le train de son ancien aide Stasiek qui allait dérailler, les signaux n'étant plus en place. On soupçonne Orzechowski de les avoir déplacés pour se venger de son limogeage à la suite du conflit idéologique précité. Trois retours en arrière : une première enquête rapide, menée par le responsable local, établit sa culpabilité ; mais le long témoignage de Stasiek l'innocente. Une dernière enquête révèle qu'Orzechowski s'était jeté sous le train pour l'arrêter avant l'inévitable déraillement.

Le film avait été tourné cinq mois avant le début du révisionnisme, déjà dans le vent en Pologne, et la fin du Stalinisme, rendu responsable : mieux vaut la compétence du dissident qui sacrifiera sa vie que la fidélité bêbête du mouton qui sacrifiera celle des autres par une faute professionnelle. L'audace est grande ; l'été 1961, notre organisme d'Etat, l'U.G.C., n'aurait pas envisagé un instant de filmer le scénario équivalent : un vieux sous-officier refuse d'exécuter une *mission de nettoyage* en Algérie. Limogé, il se jette sous le convoi de son successeur, qui s'arrêtera quelques centimètres avant la mine inaperçue... De même *Eroica* et *De la veine à revendre* auraient été interdits à la demande respective du ministère des Anciens Combattants et de celui de l'Intérieur, et *La Passagère* aurait été boycottée par notre C.G.T. qui interdit le tournage des mémoires d'un général nazi.

Comme dans *The Barefoot Contessa* (*La Comtesse aux pieds nus* de l'américain Mankiewicz, 1954), certains plans sont repris et corrigés : au premier récit, l'éloignement du narrateur nous empêche d'entendre ce qu'un tiers dit à Orzechowski après que ses aides se soient publiquement déclarés contre sa vieille méthode et juste avant qu'il ne proclame son opposition à la nouvelle conception ferroviaire du Parti. Le deuxième récit, fait par un narrateur plus proche, nous révèle ces paroles cachées : « Tu te laisses donner des ordres par tes aides. » Et nous comprenons que cet interlocuteur n'est autre que l'émissaire de Tuszka, chargé de durcir la position d'Orzechowski afin qu'il soit plus facile de l'éliminer ensuite...

Cette œuvre en évolution constante, où le savoir, comme dans la vie, ne se fait que par l'effort de la conscience et ses approximations successives — d'où le suspense et notre passion — est diminuée cependant par le manque de familiarité du documentariste Munk (et peut-être aussi des réalisateurs polonais d'alors) avec le film psychologique et la direction d'acteurs. Les seconds rôles, le garde-barrière surtout, sont représentés d'une façon traditionnelle et typée qui convient mal à la nouveauté du principe de l'œuvre. Le jeu, excellent dans la description du travail, est insuffisant dans les discussions. L'atmosphère formelle, très lourde, oppressante, correspond bien à la Pologne d'alors, mais surenchérit inutilement sur la réalité. Une description purement réaliste eût été moins artificielle. Ici, la forme se modèle laborieusement sur le fond avec une ostentation que les Américains ont depuis longtemps ridiculisée par leur grâce et leur naturel.

Eroica (1957)

Eroica est fait de trois sketches. Avec les 6 ou 8 de *De la veine à revendre*, les 2 des *Etoiles doivent briller*, les 3 retours en arrière d'*Un homme sur la voie* et de *La Passagère*, où s'ajoute la double structure contemporaine, le retour qui efface l'aller des hommes de la Croix Bleue, il se confirme que Munk réalise des films dans le film. Pour lui, un long métrage est une somme de courts métrages. Le court métrage est une thèse, le long métrage une synthèse. D'où la différence de qualité entre les deux genres chez Munk et chez presque tous les cinéastes. Il y a évolution et contradiction constante d'un film à l'autre, mais aussi d'une partie de film à l'autre, et même au cours de la réalisation de ces parties (*La Passagère*) ou au montage (c'est le cas ici). Plus que d'affirmations contradictoires, il s'agit d'interrogations semblables dans des registres très opposés. *Scherzo alla pollacca* est la plus audacieuse, car Munk traite sur un ton comique une démarche dont l'échec allait être une des causes de la destruction de Varsovie en 1944. C'est la première tragédie guerrière qui fasse rire. Elle n'a pu être réalisée que

grâce au masochisme polonais et à la réputation de Munk, titulaire de deux prix occidentaux pour un seul film après l'échec total de ses confrères (sauf Ford une fois).

Un Polonais très ordinaire, Dzidzius, fait une navette insensée entre sa maison, dans Varsovie assiégée par les Russes, et le camp des résistants, auxquels il soumet vainement la proposition d'un Hongrois, amant de sa femme, de leur rallier son armée moyennant le pardon des Russes. Dzidzius est un égoïste, un indifférent, un blasé, un froussard, mais son comportement est celui d'un héros — l'un explique l'autre, nous disait Stephen Crane —; il traverse quatre fois les lignes ennemies, rejoint sans raison les résistants à la fin. Chaque moment de sa progression héroïque est moqué par son inconscience devant le danger ou par son ridicule : ses gestes, ses réflexes sont désordonnés, puérils, maladroits, mais ils font qu'il est le seul à rester vivant. La parodie joue du contrepoint de façon plus ou moins réaliste : Dzidzius fait pipi au milieu du massacre ; les résistants le soupçonnent, tandis que les Allemands lui font des faveurs.

Ostinato lugubre, sous l'apparence d'une tragédie, cache une démystification semblable. Zawistowski, l'unique et glorieux évadé du stalag, cité en exemple par tous, est en fait caché dans le camp par ses amis : sa réussite supposée entretient le moral. Jak tente des évasions-suicide pour fuir, non l'ennemi, mais l'insupportable vie en vase clos avec ses camarades et leur fausse dignité ridicule. C'est là une vérité humaine rarement révélée. Un héroïsme mensonger et officiel permet de développer l'héroïsme véritable et ignoré, qui consiste à prendre patience.

Un résistant saute d'un téléphérique pour semer les skieurs allemands qui descendent à toute vitesse pour le cueillir à l'arrivée. Munk supprima cet *andante*, qu'il jugea probablement trop proche de son autre film de montagne, trop traditionnellement héroïque malgré son caractère excessif.

Eroica est d'abord une parodie, mais c'est une fausse parodie. Les voies de l'héroïsme ne peuvent être que détournées, mais elles existent. Ce qui constitue une grande audace, surtout en Pologne, où l'héroïsme traditionnel est une institution nationale.

Une telle nouveauté, une telle ambition obligeaient Munk à faire un chef-d'œuvre. C'est peut-être le seul film que l'on voudrait aimer à toute force. Malheureusement, le résultat n'est que la somme des idées du scénario gâché. Le ratage volontaire de l'atmosphère comique (ou dramatique), qui accentue la dérision, l'ennui, la gêne, se confond avec le ratage involontaire de la direction d'acteurs — très au-dessous des sentiments qu'ils devraient exprimer dans *Ostinato lugubre* — et du style : les effets d'opposition sont rendus soit avec une sécheresse de caractérisation très intellectuelle, reposant sur la seule grammaire cinématographique (profondeur et division du champ), jamais sur les impressions que pourrait avoir le spectateur, soit par une dissolution dans la réalité qui se perd au travers de notre manque d'intérêt pour des personnages mal joués.

De la veine à revendre (1959)

Passé le court intermède coloré sur les impressions varsoviennes d'une fillette (*Promenade dans la vieille ville de Varsovie*, 1958), *De la veine à revendre* prolonge *Scherzo alla Pollacca*. Proche de Dzidzius, Piszczyk — invention du scénariste Stawinski — est un conformiste qui s'efforce de passer inaperçu, de rester toujours dans la ligne, très mouvante de 1930 à 1960. Il est toujours vaincu, à l'école, à l'université, en politique, en amour, à la guerre, dans la résistance, dans les trafics des années 45-46, dans la période autoritaire qui suit. Il est même renvoyé de l'asile contre sa volonté : au moins là, il ne craignait rien...

Munk, socialiste plus que communiste, a fait là une crtique sévère de ceux qui n'expriment pas leur personnalité contre l'adversité, afin de ne pas être les victimes, et qui, de ce fait, en sont encore plus victimes : son excès de zèle, chose rare à l'époque, fait condamner Piszczyk par le gouvernement des années 50. *Eroica* ne démolissait qu'une institution nationale (pour mieux la reconstruire), *De la veine à revendre* démolit toutes celles des trente dernières années. Cette fureur critique excessive, qu'on ne retrouve que dans le meilleur cinéma américain, celui de Lang, de Hawks, s'explique comme une compensation à la continence mensongère et forcée des années 50. *Eroica* était à mi-chemin entre le schéma critique et la réalité qui, placée là uniquement pour mieux faire passer, pour adoucir (pour corrompre) le schéma, était donc dévaluée, neutre, irréelle : rien là qui mette en valeur l'art profond de Munk, qui avait toujours été fondé sur le réalisme le plus scrupuleux. *De la veine à revendre* met fin à cette position fausse en supprimant complètement la réalité et donc toute possibilité pour Munk d'exprimer son talent. La limitation au schéma est justifiée par l'importance des critiques à faire comparativement à celle de la psychologie individuelle, et par celle de la réduction de l'homme à la mécanique dans la société décrite. Deux faits anéantissent ce principe juste en soi : d'abord Piszczyk est voué à l'échec par son physique et par le hasard autant que par son conformisme. Ensuite, le ratage volontaire des effets comiques, qui devrait mieux exprimer le ratage de la vie de Piszczyk et la gêne qui en découle, est suspect : en usant d'effets sonores et visuels vieillots et grossiers (d'où l'échec à Cannes), Munk se situe sur un terrain de ratage plus courant. Rien ne peut le différencier — sinon le sujet — d'un Jean Laviron ou d'un Jean Boyer en méforme. Il a joué le jeu du gros comique, en pensant qu'en cas d'échec, l'échec serait également en sa faveur. Ou bien — les deux ne sont pas contradictoires, et Munk a sans doute évolué en cours de tournage — il a calculé que le gros comique pourrait plaire au public (et il a eu raison) et qu'en même temps son échec ferait sa réussite artistique. Le comique des *Carabiniers* (Godard, 1963) au contraire (il est évident qu'*Eroica* et *De la veine à revendre*, c'est *Les Carabiniers* du pauvre) ne se référait à aucun comique existant, et avait ainsi une pureté, une honnêteté, une efficacité accrues encore par le contraste avec les valeurs plastiques, inexistantes ici en raison même du postulat de coïncidence du fond et de la forme. C'est la moindre honnêteté que de ne pas truquer la réalité visuelle pour mieux faire valoir sa thèse.

Cette baisse de valeur à chaque grand film depuis *Les Hommes de la Croix Bleue* correspond à chaque augmentation de l'ambition, due pour une bonne part à Stawinski, dont le rôle grandit de film en film, et aussi à une occidentalisation maladroite. Pour être, par tempérament, le *plus latin des Polonais*, le plus lucide et le moins romantique, Munk n'en est pas moins polonais. Et la méthode d'un Voltaire, d'un Godard, reste plaquée *artificiellement* sur une matière très polonaise. L'humour, la grâce cèdent la place à la seule lourdeur.

La Passagère (1961-63)

Si *Les Hommes de la Croix Bleue* vaut 5, *Un homme sur la voie* vaut 4, *Eroica* 2, *De la veine* 1 et *La Passagère* 15 (dont 12 dus à Munk). Ce contraste fulgurant s'explique ainsi : $5 + 4 + 2 + 1 = 12$. *La Passagère* est la somme des erreurs, donc des recherches passées, converties en réussite. L'œuvre de Munk est une œuvre où la réussite, l'échec ont moins d'importance que la recherche. *Les Hommes de la Croix Bleue* est excellent, et, pour cette raison, ne mène à rien. *De la veine à revendre* est mauvais, et, pour cette raison, mène au pur chef-

d'œuvre, à *La Passagère*. Munk a atteint le fond, le tréfonds de son échec, et a pu ainsi le transformer en réussite absolue. Il s'en fallait d'ailleurs de très peu, d'une ordonnance cohérente des éléments, que ses films les plus ratés ne soient des chefs-d'œuvre. Au lendemain de la déconfiture cannoise de *De la veine à revendre*, Munk, découragé, se tourna vers le théâtre, adapta Bernard Shaw, un parent spirituel, filma pour la Télévision une première *Passagère*, où les rapports de l'Allemande et de son mari sont explicités dramatiquement et laborieusement jusqu'à ce qu'ils décident de quitter le bateau et sa passagère, qui descendra avant...

Conscient de l'infériorité de ses schémas par rapport à son réalisme antérieur, Munk voulait revenir au documentaire : *La Passagère* est d'abord un documentaire, sur Auschwitz, sur ses habitants, sur ceux qui les filment.

On nous dit au début que Witold Lesiewicz — *Les Etoiles doivent briller*, mais aussi hélas *L'Evadé de l'enfer* (*Dezerter*, 1958) — a monté les scènes du Passé tournées par Munk en Scope et des images fixes en 1,33 de la partie moderne, très partiellement tournée par Munk avant sa mort brutale le 20-9-1961. Sur le bateau, l'ex-S.S. Liza — retour d'Amérique avec son mari — lui dit qu'elle croit reconnaître sur le pont la déportée Marta, lui raconte comment elle l'a sauvée d'Auschwitz. Ensuite elle se confesse à elle-même une vérité un peu moins jolie, mais encore démentie par la cruelle vérité des images : elle a fait tuer Marta.

On pourrait raconter *La Passagère* — sans doute le film le plus purement sadiste — comme étant l'histoire du sadisme moral de Liza, qui veut *posséder* Marta, échoue, et le transforme en sadisme physique ; Marta n'en triomphera que mieux, hantant encore la conscience de Liza quinze ans après.

Déçu par les plans du Présent — simplement utilitaires comme dans *Un homme sur la voie* et le téléfilm, avec lequel ce cinéaste du changement ne voyait pas assez de différences — Munk était obligé de repenser totalement la construction de son film, comme pour *Eroica*. C'était une chose normale pour ce chercheur, et on peut dire que *La Passagère* était achevée au jour de sa mort puisque Munk avait à son avantage, en plus d'avoir réussi le Passé, d'avoir réussi à reconnaître l'échec du Présent — inévitable dans la mesure où Auschwitz est un problème éternel et insoluble, sinon par diverses solutions plus ou moins individuelles plus ou moins accidentelles entre lesquelles il aurait dû trancher, la pluralité des présents ne pouvant guère s'ajouter à la pluralité des passés.

De plus, sa propre mort était inscrite dans le projet de l'œuvre. Non point qu'il se soit tué volontairement en auto sur la route de Lowicz comme à quelques hectomètres de là l'homme sur la voie. Mais *La Passagère* est une accumulation de structures — points de vue et formes esthétiques diverses mélangés — dans laquelle le point de vue et la forme esthétique supplémentaires rendus nécessaires par sa mort s'insèrent fort bien, et donnent une justification réaliste à l'arbitraire des fictions évoquées. Marta et Liza n'existent pas dans la vie, du moins telles qu'elles sont ici, mais seulement dans l'esprit, dans le film de Munk. Les montrer dans la réalité de la vie — comme Munk vivant l'aurait fait, comme il l'avait fait pour ses personnages précédents — eût été mentir ; les montrer dans la réalité du film de Munk, et montrer toute la vérité existant autour du film, a permis de faire l'un des films les plus vrais qui soient, avec *La Punition* et *Le Mépris*. Les simples documentaires, eux, sont moins vrais, car ils ne présentent que la vérité, et non pas la critique du mensonge.

Cette esthétique de structuration n'apparaît plus comme un jeu de l'esprit. La vie la rend réelle. Ce mort s'ajoute à la mort qui est un des personnages principaux du film. Et, à revoir le premier plan — Munk dont on annonce la mort — nous sommes encore plus émus : tout comme la vie, ce chef-d'œuvre apparaît comme un météore. Nous comprenons que nous ne verrons plus d'autres chefs-d'œuvre de Munk, et nous en souffrons, bien que nous comprenions aussi que c'est parce que nous ne pourrons plus voir d'autres chefs-d'œuvre de Munk que *La Passagère* est un chef-d'œuvre, que c'est parce que nous avons déjà vu ce plan du cinéaste mort que nous regrettons qu'il soit mort.

« Il se peut que *La Passagère* dans sa version intégrale eût été deux fois moins réussi, il se peut aussi le contraire », avance Gilbert Salachas dans « Télérama ». C'est là une utopie, car la mort de Munk ajoute au film des éléments supplémentaires d'une qualité prodigieuse qui sont les seuls du film à ne *pouvoir* se retrouver, même partiellement, dans aucun autre. Et il faut féliciter Lesiewicz et Woroszlyski d'avoir su le comprendre. De nombreux autres avaient échoué : Wajda, Mary Seton pour Eisenstein, Preminger pour Lubitsch.

Le réalisme d'*Ostinato lugubre* ne constituait qu'un test intellectuel destiné à l'analyste, non au spectateur, qui suivait l'action et n'avait pas besoin pour comprendre de percevoir les fioritures esthétiques qui la doublaient. L'analyste lui-même ne tirait aucun bénéfice de sa découverte de la surenchère.

Au contraire, dans *La Passagère*, on est absolument obligé de suivre l'ensemble du film, de coller à lui, si l'on veut y comprendre quelque chose. Chaque fait est restitué dans des conditions proches de celles de son déroulement, sans dramaturgie aucune. Le spectateur passif se fonde sur le commentaire de Liza et subit les images, absolument différentes, sans en être choqué. C'est que Liza, elle aussi, voyait ce que nous voyons tout en pensant ce qu'elle dit. Cette inconscience a été, est celle de la majorité des « bourreaux ». En la mettant en évidence, Munk nous oblige à participer au film, à devenir actif — et la structure postiche nous y invite encore plus. Il s'oppose en cela aux industriels du film (dont les familles furent pourtant les premières touchées par le nazisme), à leur dangereuse conception du cinéma, selon laquelle le spectateur doit recevoir le spectacle sans faire d'efforts ni devoir réfléchir. C'est en recevant le spectacle du monde sans faire d'efforts ni réfléchir, suivant l'invite d'une civilisation qui nie la culture, que des gens comme Liza sont devenus des « bourreaux ». Personne ne les avait entraînés à reconnaître les valeurs de la civilisation et leurs négations dans la vie concrète, toujours inattendue.

Chaque image a au moins une signification, que le commentaire ne peut nous donner, ou qu'il nous donne fausse. Nous nous promenons en toute liberté dans cette réalité, exprimée parfois au cours de lents et longs mouvements d'appareil. Ils n'ont pas la valeur incantatoire de ceux de Resnais dans *Nuit et brouillard* (1955), mais une valeur réaliste : le regard passe souvent sans s'arrêter sur des détails essentiels. La discrétion de Resnais était une discrétion que l'on remarque. Ici, la discrétion reste discrète. De la chambre à gaz, nous ne voyons que le tour, tout comme les Allemands. Ceux qui ont vu l'intérieur ne sont plus là pour en parler. Il eût donc été invraisemblable de le montrer.

De même la constance de la beauté plastique de ce film — cher — de technicien protège mieux l'objectivité. *Elle lui donne toutes ses chances*, que l'expressionnisme et la laideur lui retirent. La laideur coïncide avec le schème, la beauté avec la vérité, ici comme dans *Les Hommes de la Croix Bleue*.

Munk et la Pologne

Telle quelle, l'œuvre de Munk se situe à l'intérieur du cinéma polonais, mais sa valeur va contre lui. Elle repose sur la lucidité, la vérité. Or, qu'est-ce que le

cinéma polonais, sinon le carrefour des confusions ? La Pologne, occupée des siècles durant par les étrangers, a créé par force une civilisation du travesti, du mystère, qui est devenue une institution, mais qui est aujourd'hui dépassée du fait de la liberté qui y règne depuis quelques années. L'art polonais, et le Polonais, ne savent que faire de leur liberté, qui ajoute encore à leur confusion. Les problèmes ou les personnages, ou les deux, restent complexes et confus ; l'auteur ou les personnages, ou les deux, masquent la *simplicité* ou la fausseté de ces problèmes, et du même coup leur impuissance à les résoudre.

Ce ne sont pas ces problèmes qui sont graves, mais le fait que l'auteur et (ou) les personnages les considèrent mensongèrement comme graves. Et ce problème-là n'est *jamais traité* ; il est nié par l'ensemble du cinéma polonais ambitieux, par Wojciech Has (1925) — *Pozegnania* (*Les Adieux*, 1958), par Tadeusz Konwicki (1926) — Zaduski (*La Toussaint*, 1961) — par Kazimierz Kutz (1929) — *Milczenie* (*Le Silence*, 1963), par Roman Polanski (1933) — *Le Gros et le maigre* (1961), par Wajda enfin (*Cendres et diamant*).

Wajda propose une première solution pour s'évader de cette aliénation : le lyrisme, qui fait de son seul film absolument non polonais, *Lady Macbeth*, son seul chef-d'œuvre. Ses meilleurs films polonais marquent la confusion de ce lyrisme et d'une ambition plus claire, celle des scénaristes Stawinski (*Kanal*, *L'Amour à vingt ans*) ou, mieux, Skolimowski (*Les Innocents*). Ses films plus personnels, moins lyriques, mais très pensés (*Cendres et diamant*, *Lotna*, *Samson*), sont des échecs plus ou moins consternants. Wajda est celui qui n'a pas su finir *La Passagère*. Le régime communiste, en obligeant ses réalisateurs à faire des films à contenu, brime forcément les lyriques, les formalistes, les instinctifs.

Kawalerowicz propose une deuxième solution : la surenchère. Il fera de la confusion, du mystère — qui n'est dû que peu à notre éloignement, vite corrigé — le tremplin de son expression dramatique, psychologique et plastique. Le mystère de la signification, bien plus insondable que chez les autres Polonais, reflète une métaphysique, est reflété par l'esthétique, qui n'emprunte au sujet que sa forme, non son contenu supposé.

Si Wajda réussit à l'extérieur du cinéma polonais — quand il peut en sortir — et Kawalerowicz à l'intérieur, Munk, lui, ne refuse, ni n'accepte le cinéma polonais. Il se fonde sur lui, mais il le critique, il l'explique, il l'améliore. La confusion, la complexité se retrouvent dans ses films, mais on ne les voit plus, car tout est logique, clair, précis. Le mystère n'est plus présenté sur canapé comme un objet à admirer ; il est soigneusement caché dans les arrière-plans, au cours de la trajectoire des travellings. Il faut aller le chercher soi-même : il est résolu par le fait même qu'il est découvert. A une religion du mystère, Munk préfère une religion de la *lucidité*.

La multiplication des points de vue, des sketches, n'est donc pas autre chose que le résultat de l'explicitation des pensées contradictoires du réalisateur (dans *La Passagère*, mais aussi dans les autres films), communes à tous les créateurs et personnages polonais : Munk a donné à la Pologne sa conscience.

Il n'y serait pas arrivé sans le confusionnisme excessif de *Cendres et diamant*, l'allégorie perverse de *Lotna* ou de Polanski. Le *surplus* de négativité du cinéma polonais a rendu nécessaire, a engendré le surplus de positivité de *La Passagère*. Si l'échec du cinéma polonais avait été moins profond, *La Passagère* n'aurait pas été un chef-d'œuvre, n'aurait pas été le chef-d'œuvre qui, aujourd'hui, immortalise enfin le cinéma polonais.

Munk et l'Occident

Cette réussite n'a été rendue possible que grâce à l'esprit très occidental de Munk, que l'on peut définir comme le Godard polonais. L'extrême lucidité du regard sur la confusion moderne est évidemment ce qui le rapproche le plus de Godard, qui est la lucidité incarnée, toute la lucidité, rien que la lucidité. Et l'on découvre des composantes identiques : même départ sur le documentaire, même évolution en diagonales, même conception du film de guerre, même alternance des genres, même importance des structures (élément essentiel du cinéma moderne, opposé à la belle ouvrage des laborieux ancêtres), même identification modeste à la négativité (Munk « est » le super-bureaucrate de *De la veine à revendre* comme Godard « était » le mouchard d'*A bout de souffle*). « Le seul vrai film à faire sur les camps de concentration — qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable — ce serait de filmer un camp du point de vue des tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. (...) Comment brûler cent femmes avec de l'essence pour dix ? Il faudrait aussi montrer les dactylos inventoriant tout sur leurs machines à écrire. Ce qui serait insupportable, ce ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain. » Ce vœu de Godard a été en grande partie réalisé par *La Passagère*, à laquelle il répondra en testant semblablement l'humanité du spectateur : « ... exterminer les Juifs et les coiffeurs. — Pourquoi les coiffeurs ? » (*Femme mariée*).

On comprend pourquoi le seul critique français réticent à propos de *La Passagère* (R.T. dans « France-Observateur » : « Mais pourquoi l'entreprendre ? Andrzej Wajda, un instant sollicité, dut renoncer, le sage ») est l'un des plus fervents adversaires de Godard.

Comme chez Godard — ou chez Rossellini — les idées nées de la réflexion sont exprimées franchement par les commentaires ; les constantes que la réalité fait apparaître ne sont jamais exprimées par la parole. Cette alternance fait que les *unes* et les autres s'interpénètrent, se revêtent chacune de l'apparence qui leur manque.

L'héritage de Munk

Munk a ouvert la voie à l'influence occidentale, que l'on retrouve chez son collaborateur Jerzy Stawinski (1926) et chez Jerzy Skolimowski (1937), boxeur des *Innocents*, officier S.S. de *La Passagère*. Stawinski est le scénariste des moins bons Munk, des bons Wajda. Skolimowski celui du meilleur Wajda polonais et du seul bon Polanski. L'ordre des valeurs serait donc : Munk, Skolimowski, Stawinski, Wajda, Polanski.

Rozwodow nie bedzie (*Pas de divorce*, 1964) de Stawinski — à l'encontre de ce que l'on pouvait attendre de ce scénariste-producteur de choc — est un film simple, précis et clair sur la jeunesse *normale*. Skolimowski a commencé par corriger le romantisme polonais des *Innocents charmeurs* d'une ironie assez latine, d'un behaviourisme très nouvelle vague qui fait toute la qualité du *Couteau dans l'eau* (*Noz W Wodzie*, 1962) de Polanski. Sa première grande mise en scène, *Rysopis* (*Signes particuliers, néant*, 1964), écrite, interprétée et décorée par lui-même, se présente comme un *Adieu Philippine* tourné par Leacock dans l'esprit de Godard. L'aliénation menace encore plus que dans *Le Couteau dans l'eau*. Cette occidentalisation — nous l'avons vu dès *Eroica*, et, esthétiquement, dans *Mère Jeanne des Anges* — a d'abord été trop excessive, trop extérieure, insuffisamment intégrée. Mais c'est d'elle seule, de cette *voie ouverte* par Munk, non plus des Wajda ou même des Kawalerowicz, englués dans le compromis ou dans une parfaite tour d'ivoire, que peut surgir enfin un vrai cinéma polonais. — Luc MOULLET.



La Passagère
(Aleksandra Slaska,
Anna Ciepielewska),
De la veine à revendre.



Pendant le tournage de "La Passagère", sur le bateau : Aleksandra Slaska, Andrzej Munk et Jan Kreczmar.

Munk et la passagere

par Andrzej Brzozowski

A Jabonna, nous écrivons le découpage de *La Passagère*. Il y a là Andrzej, l'opérateur — Krzysztof Winiewicz — et les assistants —Hanka Dyrka et moi. Le vieux parc, la Vistule et ses plages à quelques pas, la salle à manger avec ses voûtes et sa fraîcheur, tout cela n'est pas pour nous. L'après-midi, sur la terrasse du palais, nous ne faisons qu'écrire. Nous ne nous arrêterons que très tard la nuit, dans la chambre. En deux semaines seulement, plus de cent pages sont remplies.

Aux heures de répit, Andrzej lit à haute voix les mémoires de Rudolph Hœss, le commandant du camp de concentration d'Auschwitz. Nous sommes épuisés, lui aussi.

Mais il n'est pas seulement épuisé, il est également têtu. Il nous distribue du café, des cachets contre le mal de tête, du thé, il nous oblige à penser. Impitoyablement, il nous plonge dans un climat de martyre.

C'est moi qui suis le plus paresseux de tous. Sur les plages, des gens sont étendus et se dorent au soleil. Aussi, je finis par le haïr. Une semaine plus tard, nous le haïssons tous. Seul Jerzy Andrzejewski affirme que nous n'avons pas raison, mais c'est parce qu'il a la tâche la plus facile: il écrit les dialogues.

Du haut de la terrasse, nous voyons Andrzej se promener dans le parc, plongé dans ses profondes méditations. Il passe et repasse. Par contre, nous, nous restons toujours sur la terrasse ou bien dans la chambre. Le café a fini par nous dégoûter, le thé aussi. Nous invitons Andrzej à boire du vin, mais en vain: il refuse.

Nous vivons à l'écart de tous. Dans la salle à manger, nous faisons table à part. Tout le monde observe avec étonnement notre agitation, qui est chose peu courante sous le soleil torride de juin. Les savants viennent ici pour se reposer. Notre présence bruyante, notre instabilité, retiennent leur attention et les empêchent de se reposer.

Nous tournons la partie contemporaine du film sur le « Batory ». Sur ce grand bateau, Andrzej se comporte comme s'il était dans une barque. Ses bagages sont restés au port, aussi se promène-t-il du matin au soir en pull-over. C'est dans cette tenue qu'il visite avec nous Leningrad; c'est dans cette tenue qu'il apparaît au bal du capitaine. Ce dernier marmonne quelques mots désobligeants sur le compte des artistes. Il semble être déçu et offensé.

Cela n'empêche pas le bateau de poursuivre son chemin, et nous notre travail. Le bateau tremble, la caméra fixée au pont tremble, devant la caméra les acteurs tremblent. Andrzej dit qu'il faut arrêter les machines; il n'a rien perdu de son insouciance habituelle et peu lui importe que cette « barque » ait plus de 12 000 tonnes et un horaire.

Le capitaine me regarde, héberlué; il n'a pas encore saisi toute l'énormité de la proposition d'Andrzej. C'est probablement pour cela qu'il ne me met pas à la porte. J'attends qu'il descende du pont. Les autres officiers sont plus indulgents: au bout d'un certain temps, le tremblement cesse, le bateau ralentit sa marche, puis s'arrête en pleine mer.

Les caméras tournent, ce damné tremblement reprend: hélas, le capitaine était vigilant; c'est probablement le silence des moteurs qui l'a réveillé. Le pont, les acteurs et la caméra se remettent à vibrer.

Nous arrivons à Auschwitz. Dans le premier camp, il y a une exposition. Ce qui reste du passé a été méticuleusement rangé derrière des vitrines, soigneusement groupé et répertorié: la faim, l'extermination, les tortures. Je demande à Andrzej l'impression que cela fait sur lui. Il me répond que ça le laisse complètement froid. Plus tard, je le vois marcher seul dans le deuxième camp, celui de Birkenau. Il circule lentement entre les baraques; ce sont les mêmes baraques qu'alors, des planches et du ciment sur lesquels des êtres humains étaient étendus. Il s'arrête devant les latrines du camp, recouvertes d'herbe, que les vaches arrachent : Birkenau n'a pas encore été classé.

Andrzej évite les conversations sur le camp. Il continue à paraître indifférent. Et pourtant, la partie qui se déroule dans le camp s'amplifie. De nouvelles scènes surgissent dans l'esprit d'Andrzej et les quarante minutes initialement prévues en font déjà soixante. Les conversations le soir, macabrement spirituelles, les plaisanteries lamentables et absurdes ne sont qu'une tentative d'auto-défense.

Nous habitons l'ancien bureau du camp, Andrzej occupe l'ancien cabinet de Hœss. C'est une pièce immense: des boiseries en recouvrent les murs; au milieu, une longue table de conférence, à côté de laquelle nous tenons très peu de place; au-dessus de la table, un dessin exécuté par un détenu sur commande des S.S. — un homme avec un violoncelle. Le visage du musicien a des traits nordiques, mais les yeux énormes et très sombres ne cadrent pas avec ce visage. Ce sont les yeux d'un Juif. Nous recommandons à Andrzej d'aménager autrement cette pièce. Il ne veut pas. Il nous explique qu'il ne voudrait pas s'habituer à cette pièce.

Nous nous rencontrons tous les jours chez Andrzej. Il établit le plan de travail pour le jour suivant, parle de la conception de l'ensemble. Il voudrait donner une image différente du camp. S'il doit y avoir dans le film des coups, des tortures, ce sera seulement en arrière-plan, un arrière-plan barbouillé, confus, dépourvu d'acuité — la pression physique n'est pas aussi horrible que la pression morale, que l'assassinat moral de l'être humain; surtout, qu'il n'y ait pas de cadavres. Seulement des accessoires laissés par les hommes — des tapis persans volés aux Juifs belges, et, à côté, une montagne de souliers.

« *C'est avec les souliers qu'il y avait le plus d'ennuis*, dira une des protagonistes du film, la surveillante S.S. Liza; *on nous les amenait du crématoire dans une telle pagaille qu'il était difficile de retrouver les paires; ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai trouvé la solution: il fallait que les détenus, en se déshabillant, nouent leurs souliers avec les lacets.* » Mentalité de fonctionnaire, et non de criminel.

Ces conversations se prolongent parfois très tard dans la nuit. Andrzej pèse chaque détail. Il est si minutieux dans ses considérations qu'il en devient suspect. Il veut nous retenir dans sa chambre le plus longtemps possible. C'est probablement qu'il lui est difficile de supporter la solitude dans cette pièce.

Parfois, ce sont des tortures musicales qu'il nous inflige. Il indique d'abord un ton, puis un autre; la différence n'est pas grande, tout au plus un demi-ton, je ne le sais jamais très exactement. Ou bien, il siffle une mélodie: « *De quel film est-ce? C'est de qui?* » C'est du véritable sadisme musical.

Le surlendemain, nous tournons la scène avec l'orchestre du camp. L'adagio du concerto de Bach pour violon est l'unique musique dans cette partie du film. Dans la partie du découpage qui indique les bruits, deux sons se répètent: « *de près - le bruit des pas dans la boue; de loin - le bruit des camions qui arrivent sur la côte* ».

Nous faisons projeter les scènes déjà filmées dans un cinéma éloigné du camp de plusieurs kilomètres. Nous nous y rendons en car, l'équipe au complet. Nous dépassons les bâtiments du camp; une lampe scintille devant le crématoire; enfin, nous sommes de l'autre côté des barbelés. Il fait sombre dans le car et derrière les vitres. Le fatalisme règne. Andrzej prédit qu'aujourd'hui les rushes seront mauvais. Il le dit à haute voix, inutilement, puisque nous savons tous depuis longtemps qu'il en sera ainsi. N'a-t-il pas été établi une fois pour toutes que si les rushes d'hier étaient bons, aujourd'hui, inévitablement, ils seront mauvais? On n'y peut rien.

Le cinéma se trouve dans une cité de mineurs. Au moment même où nous descendons du car, les spectateurs sortent de la salle. Ils s'écartent pour nous laisser passer; leur étonnement est visible. Sans doute est-ce parce que nous avons tous une mine lugubre.

Une heure après, nous rentrons déçus: le résultat s'est avéré supportable. Andrzej s'entête à prédire que, demain, ce sera la défaite complète. Et, comme aujourd'hui tout s'est bien passé, nous finissons par reconnaître qu'il a raison.

Nous finissons de tourner la scène de l'appel nocturne alors que l'aube se lève. Winiewicz et Andrzej se disputent; le premier montre au second le ciel déjà clair. Alors, tous les deux se penchent sur les appareils. Ils ne sont plus opérateur et metteur en scène, mais deux opérateurs qui parlent technique et essaient de se convaincre mutuellement. Nous assistons à un colloque mystérieux qui n'est pas fait pour les profanes. Soudain, nous entendons quelques mots qui sont compréhensibles pour tout le monde, mais que la décence ne permet pas de répéter. C'est que le soleil vient justement d'apparaître à l'horizon. La discussion est close, nous décampons.

Nous sommes épuisés, mais ce sont les acteurs qui sont le plus à plaindre. Anna Ciepielewska a mal à la joue et Aleksandra Slaska ne sent plus sa main. Tout ça à cause des trois seules gifles du film; mais, comme il a fallu les répéter à quatre reprises, cela fait en tout douze gifles données avec toute la force du poignet d'Aleksandra et reçues par Anna. Andrzej les console, plaisante et nous invite à aller boire de la bière, à cinq heures du matin. La gare est sur notre chemin, et un restaurant est déjà ouvert à côté. Les voyageurs nous observent, effrayés. C'est que nous ressemblons à des personnages surgis d'un monde insolite: Aleksandra dans son uniforme SS, Anna dans son habit de détenue, Andrzej dans son blouson militaire de parachutiste (les parachutistes de l'unité voisine nous ont prêté ces blousons et c'est grâce à eux que nous ne gelons pas de froid la nuit). « *Sergent*, dit à Andrzej un soldat rencontré près du comptoir, *est-ce qu'on vous aurait engagé comme figurant?* »

Nous avons terminé les scènes de plein air. Andrzej part à Varsovie; nous, nous irons demain à Lodz. Il vient nous dire au revoir.

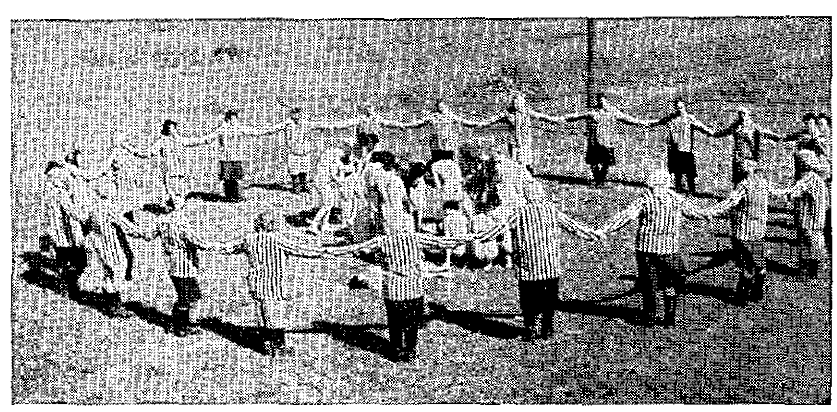
Il porte sur sa tête un immense chapeau rouge en paille, acheté probablement à une foire de village. Un nouveau trophée à ajouter à ceux que contient déjà l'autre pièce. Les adieux sont brefs, ne devons-nous pas nous revoir dans trois jours, au studio?

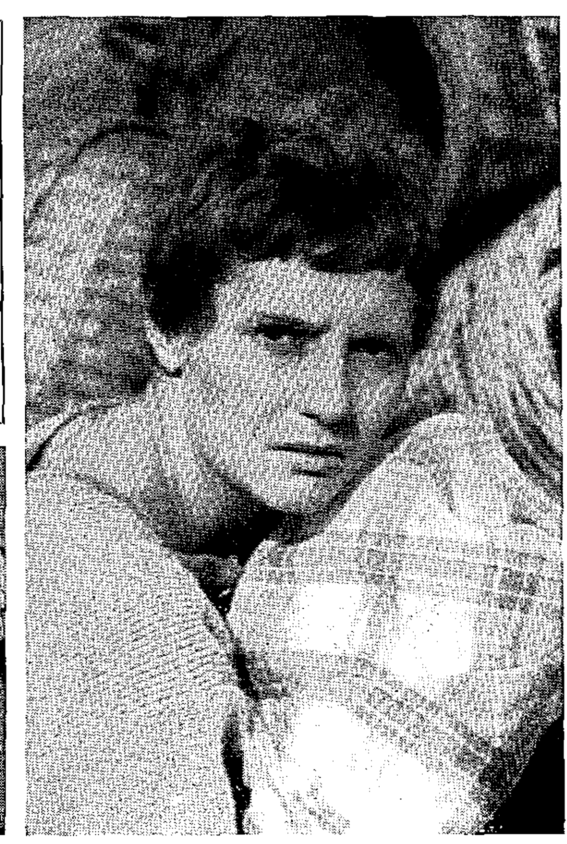
Dans trois jours, c'est-à-dire le mercredi 20 septembre 1961... — Andrzej BRZOZOWSKI.

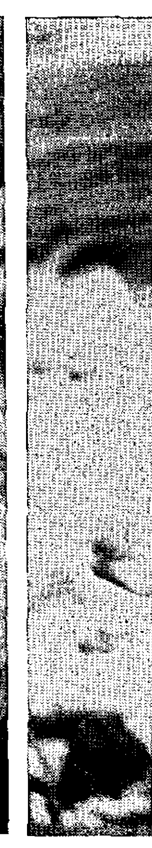
(Extrait du livre polonais « Andrzej Munk » de son ancien professeur Aleksander Jackiewicz, publié en 1964 par « Wydawnictwa Artystyczne I Filmowe ».)

Filmographie de Andrzej Munk

par Luc Moullet







Opérateur de "Stracone Zludzenia" (Les Illusions perdues, 1947) de Stilik Sternfeld et de "Pielegniarki" (Les gardes-malades, 1948) de Zofia Dwornik, courts métrages produits par la Produktion Wyzszej Skoly Filmowej (PWSF), c'est-à-dire l'Ecole de Cinéma de Lodz.

1949 SZTUKA MLODYCH (Le Théâtre des écoliers) (PWSF-WFD ou Wytworni Filmow Documentalnych) 20'. Scénario : Andrzej Munk. Images : Jan Olejniczak. Musique : Tadeusz Baird. Réalisation : PWSF (en fait Munk seul).

1950 ZACZELO SIE W HISZPANII (On se bat en Espagne) (WFD) 30'. Montage de Munk. Commentaire : Karol Malcuzynski.

1951 NAUKA BLIZEJ ZYCIA (La Science près de la vie) (WFD) 12'26". Scénario : Andrzej Munk. Images : Andrzej Munk, Witold Jablonski.

1951 KIERUNEK NOWA HUTA (Direction Nowa-Huta) (WFD) 13'10. Scénario : Arthur Miedzyrzecki. Images : Jerzy Chluski, Romuald Kropat. Musique: Tadeusz Baird.

1952 POEMAT SYMFONICZNY "BAJKA" ST. MONIUSKI (Le poème symphonique Bajka à l'usine) (WFD) 14'46". Images : Sergiusz Sprudin. Musique : Orchestre Philharmonique de Varsovie.

1952 PAMIETNIKI CHLOPOW (Souvenirs de paysans) (WFD) 13'45". Scénario : Andrzej Munk. Commentaire : Tadeusz Olszewski. Images : Romuald Kropat.

1953 KOLEJARSKIE SLOWO (La Parole des Cheminots) (WFD) 22'43". Scénario : Andrzej Munk. Commentaire : Karol Malcuzynski. Images : Romuald Kropat. Musique : Jan Krenz. Prix des cheminots.

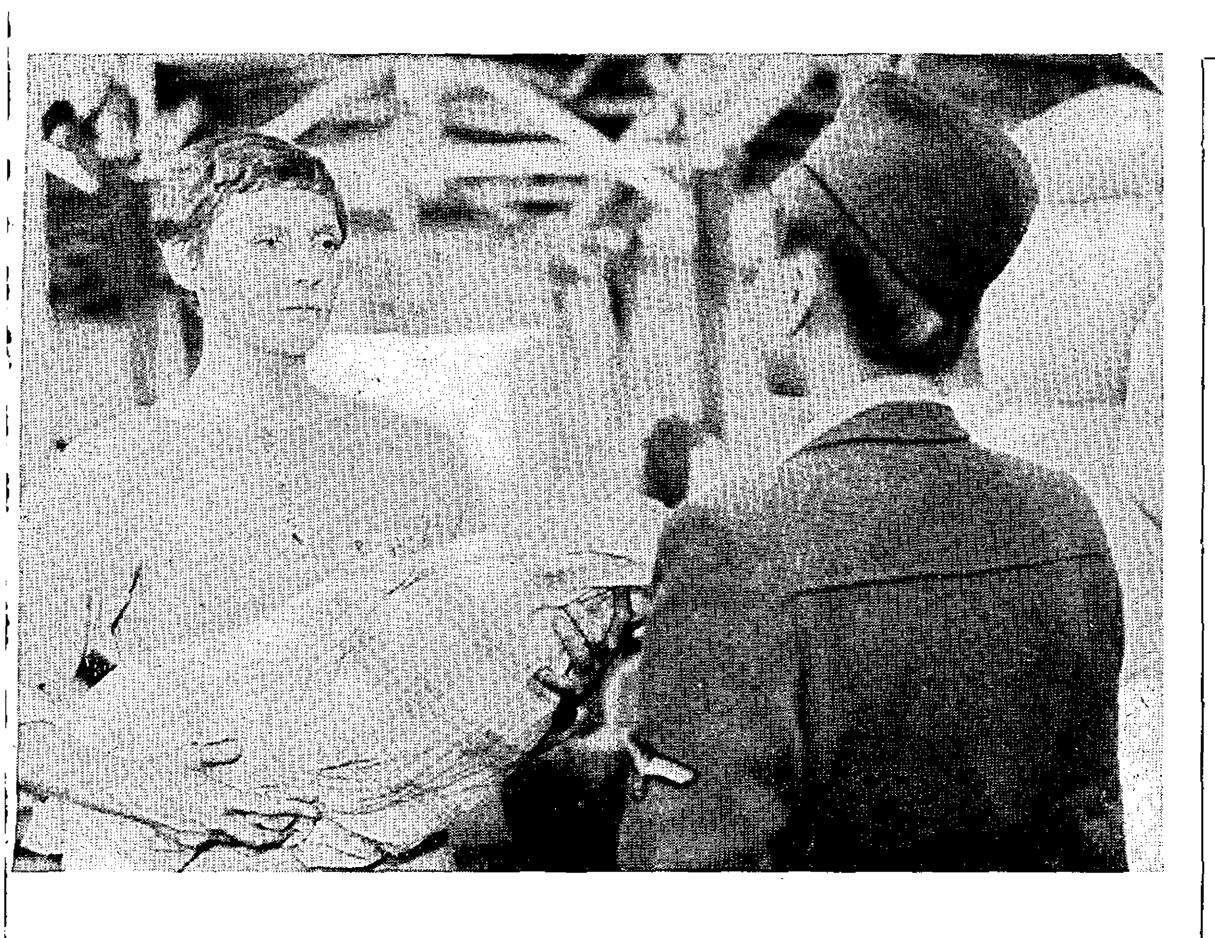
1954 GWIAZDY MUSZA PLONAC (Les étoiles doivent briller) (WFD) 1 h 06'32". Scénario, réalisation : Andrzej Munk, Witold Lesiewicz. Images : Romuald Kropat, Z. Raplewski. Commentaire : Karol Malcuzynski. Musique : Jan Krenz. Interprétation : S. Halama, P. Kania, B. Krawczyk, P. Luks, B. Malak, M. Mazur, F. Pietrzyk, T. Waczkowski (non-professionnels). Prix du Congrès des Créateurs.

1955 NIEDZIELNY PORANEK (Un Dimanche matin) (WFD) 19'45". Scénario : Andrzej Munk. Images : Romuald Kropat (Agfacolor). Musique : Jan Krenz. Distribution : Film Polski. Primé aux Festivals de la Jeunesse et des Etudiants de Varsovie en 1955 (médaille d'argent) et de Mannheim et d'Edinburgh en 1956.

1955 BLEKITNY KRZYZ (La Croix Bleue) (WFD) 58'37". Scénario : Andrzej Munk d'après le récit d'Adam Liberak. Commentaire : Karol Malcuzynski. Images : Sergiusz Sprudin. Musique : Jan Krenz. Interprétation : Stanislaw Byrcyn Gasienica, Stanislaw et Lasa Gasienica, Kudwik Ziemblic, Jozef Krzeptowswi, Jozef Wawrytko, Elzbieta Polkowska, Wojciech Siemion (non-professionnels). Festivals : médaille de bronze à Venise, Rhododendron d'or à Trento en 1955.

1956 CZLOWIEK NA TORZE (Un Homme sur la voie) (Zespol Autorow Filmowych KADR) 1 h 28'56" (France : 1 h 24). Scénario : Jerzy Stefan Stawinski et Andrzej Munk d'après le récit de Stawinski. Images : Romuald Kropat. Interprétation : Kazimierz Opalinski (Orzechowski), Zygmunt Maciejewski (Tuszka), Zygmunt Zintel (Salata), Zygmunt Listkiewicz (Zapora), Roman Klosowski (Nowak), Kazimierz Fabisiak, Ludoslaw Kozlowski, Janusz Bylczynski, Jozef Nowak. Prix des cheminots, de la critique polonaise 1957, de la mise en scène au Festival de Karlovy Vary 1957. Distribution ciné-clubs : F.F.C.C., F.F.C.C.J.

1957 EROICA Symfonia bohaterska w dwoch czesciach (Symphonie héroïque en deux mouvements) (ZAF KADR) 1 h 26'30" (France : 1 h 21). Scénario : Jerzy Stefan Stawinski d'après ses récits "Le Hongrois" et "L'Evasion". Images: Jerzy Wojcik, assisté de Krysztof Winiewicz (1,66). Musique : Jan Krenz. Interprétation : Edward Dziewonski (Dzidzius), Barbara Polomska (Zosia, sa femme), Ignacy Machowski (le Major), Leon Nimczyk (Wegier), Kazimierz



Pasazerka : La Ronde des prisonnières; Maria (Anna Ciepielewska) ; Maria et Liza (Aleksandra Slaska).

Opalinski (Commandant Mokotowa), Zygmunt Listkiewicz pour Scherzo alla Pollacca ; Kazimierz Rudski (Turek), Jozef Nowak (Kurzawa), Roman K l o s o w s k i (Szpakowski), Wojciech Siemon (Marianek), Jozef Kostecki (Zak), Henryk Bak (Krygier), Mariusz Dmochowski (Korwin-Makowski), Bogumil Kobiela (Dabecki), Tadeusz Lomnicki (Zawistowski) pour Ostinato-Lugubre. Prix de la mise en scène au Festival de Mar del Plata 1959. Distribution ciné-clubs : F.F.C.C.J.

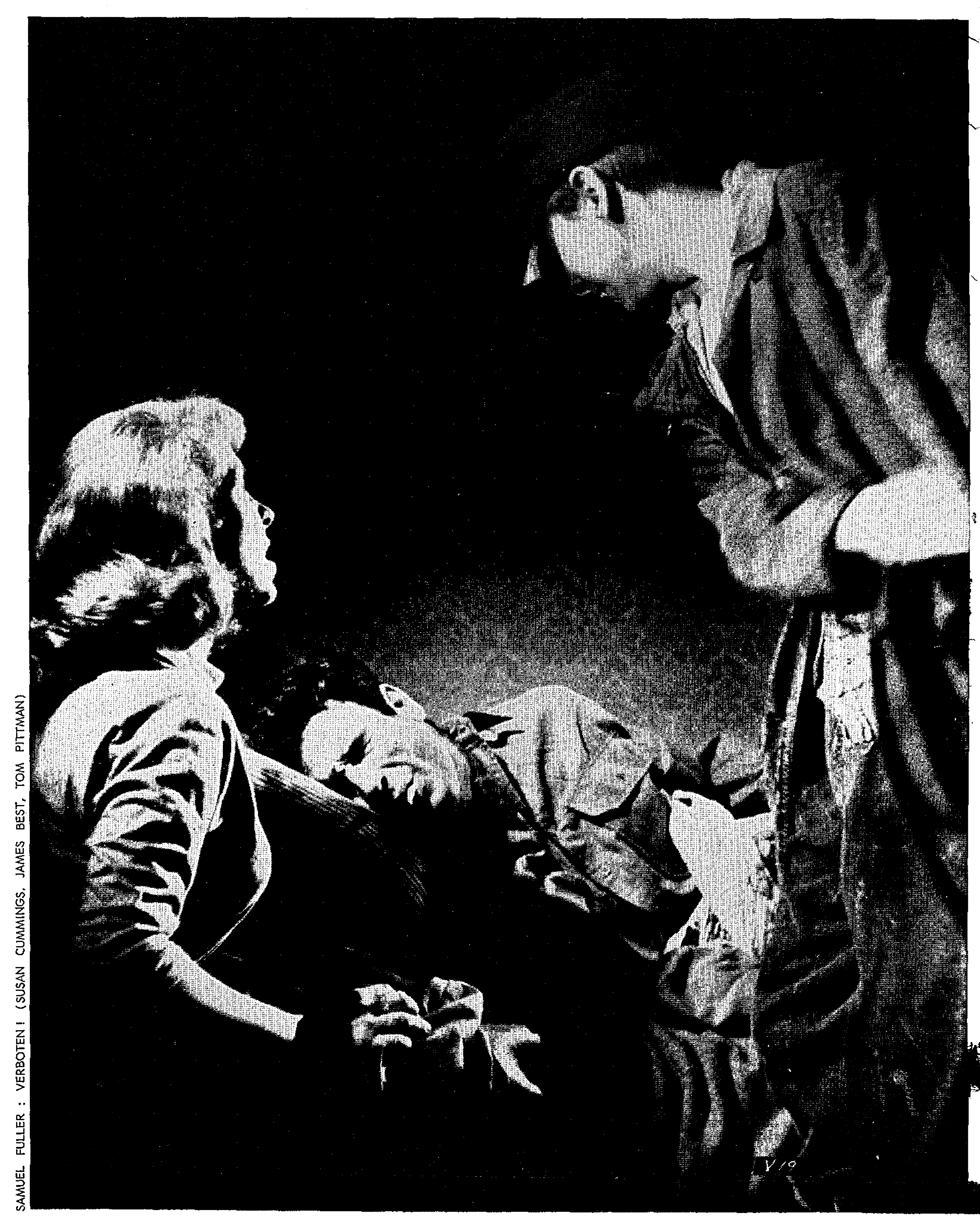
1958 SPACEREK STAROMIEJSKI (Une promenade dans la vieille ville de Varsovie) (WFD) 20' environ. Scénario : Andrzej Munk, d'après un sujet d'Andrzej Markowski. Images : Kurt Weber (Agfacolor). Musique : Andrzej Markowski. Festivals : Grand Prix du Documentaire à Venise, mention à Edinburgh, prix exaequo à Oberhausen en 1959.

1959 ZEZOWATE SZCZESCIE (De la veine à revendre) (ZAF Kamera) 2 h 00'38" (France : 1 h 52'47"). Scénario : Jerzy Stefan Stawinski d'après son récit "Szesc wcielin eana Piszczyka" (Les six incarnations de Jan Piszczyk). Assistants-réalisateurs : Andrzej Wrobel, Roman Polanski. Images : Jerzy Lipman, Krzysztof Winiewicz. Musique : Jan Krenz. Interprétation : Bogumil Kobiela (Jan Piszczyk), Maria Ciesielska (Basia), Halina Dabrowska (Wychowna), Barbara Kwiatkowska (Jola), Krystyna Karkowska (la mère de Jola), Irena Stalonczyk (Kropaczynska), Tadeus Bartosik (Wasik), Barbara Polomska (Madame Jelonek), Henryk Bak (le directeur), Aleksander Dzwonkowski (le père de Piszczyk), Edward Dziewonski (Jelonek), Tadeusz Janczar (Sawicki), Kazimierz Opalinski (le directeur de la prison), Wojciech Siemon (L'employé), Andrzej Munk (bureaucrate). Festivals de Cannes et d'Edinburgh (mention d'honneur) en 1960. Distribution ciné-clubs : F.F.C.C., F.F.C.C.J.

1959 POLSKA KRONIKA FILMOWA NR 52 A-B (Les Actualités Polonaises, édition de Noël) (WFD) 17'10". Commentaire : Jerzy Kasprzycki.

1960-61 Télévision : Wieczorach Generalskich (La Nuit du Général) d'après Ksawerek Pruszynski ; Arlekinada d'après Terence Rattigan ; Pasazerka. Théâtre : W i e l k i Kram (La grande boutique) d'après Bernard Shaw.

1963 PASAZERKA (LA PASSAGERE (ZAF Kamera) 1 h 00'13" (France : 1 h 00'42"). Scénario : Andrzej Munk et Z o f i a Posmysz - Piasecka d'après son roman tiré de leur téléfilm. Images : Krzysztof Kiniewicz (DyaliScope). Musique : Tadeusz Baird. Commentaire : Wiktor Woroszlyski (voix de Tadeusz Lomnicki). Metteur en scène de la *deuxième équipe* : Witold Lesiewicz. Interprétation : Aleksandra Slaska (Liza), Anna Ciepielewska (Maria), Jan Kreczmar (Walter), Marek Walczewski (Tadeusz), Irena Malkiewicz (Oberaufseherin Madel), Maria Koscialkowska (Inga), Leon Pietraszkiewicz (Lagerkommandant), Janusz Nylczynski (le Kapo), Kazimierz Rudski, Jerzy Skolimowski (officier S.S.), Elzbieta Czyzewska, Maria Ciesielska. Distribution : Pleins feux. Festivals : Hommage du Jury, Prix de la Critique à Cannes, Prix de la Critique Italienne à Venise en 1964. Festival de Londres 1963.



SAMUEL FULLER : VERBOTEN ! (SUSAN CUMMINGS, JAMES BEST, TOM PITTMAN)

Allemagne ciné zéro

par Michel Delahaye

Sur l'inexistence du cinéma allemand, tout le monde est d'accord – à commencer par les Allemands. Mais nous faut-il en rester là ? Allons-y voir. Allons à ce centre même où les forces se défont et qui doit bien être aussi le lieu de celles – s'il en est – qui couvent, et peut-être, se font. Car se peut-il qu'ils en restent là ? Nous sommes à Munich. Munich est une curieuse ville où l'on ne cesse de s'engluer dans des replis lovecraftiens de l'espace-temps. Ainsi, partout où le passé se trouve faire avec le présent un certain angle, particulièrement maléfique, il règne une zone de mauvais charme dont, pour peu qu'on s'y soit aventuré, on ne sort pas sans difficultés. En somme, si l'Autre Ville est le royaume du souverain défi, celle-ci, aux plus subtiles mais non moins pernicieuses écluses, commande la province de Défiance. Comme toujours, c'est l'aventure architecturale des lieux qui fournit, à qui veut pénétrer leur esprit, les signes premiers à déchiffrer. Si Berlin conserve les ruines de l'église mémoriale, c'est en tant que fière balafre artistement soulignée : les temples ultra-modernes et doublement mémoriaux qui l'encadrent expriment une volonté compensatrice de sur-cicatrisation. Mais Munich, si elle conserve jalousement les ruines gigantesques de feu le musée de la Guerre, c'est pour interdire à la plaie de cicatriser, pour faire perdurer, aux lieux mêmes où l'on communiait dans le Péché, le souvenir de sa punition. Voulez-vous plus explicite exemple ? Voici la post-napoléonienne Sieges Tor (porte de la Victoire), touchée par les bombes, point restaurée, mais qu'on a soulignée d'un très beau titre qu'on dirait inspiré de Griffith ou Godard : « Erigée pour la Victoire. Détruite par la Guerre. Exhortant à la Paix. » Bel équi-

libre. Un pas de plus vers l'humour et l'on pourrait tout aussi bien transformer l'ex-musée de la Guerre en musée — pourquoi pas ? — de l'Agriculture, mais c'est un *pas de plus vers le masochisme* qu'on a fait : écoutez la tragi-comique histoire du métro munichois.
La ville, bien organisée, mais bien encombrée, fait enfin son métro. Fait ? Plus exactement : poursuit. Car les travaux, commencés sous l'ancien régime, ne furent depuis jamais repris. Envers et contre toute nécessité, priorité fut donnée aux fantômes qui les habitaient et qu'on craignait de remuer ; tabou fut jeté sur les souterrains, qui ne furent plus ouverts qu'à la culture des champignons. Reprendre les travaux, c'eût été en effet reconnaître (implicitement) qu'en ce qui concerne la subterranéité des transports urbains munichois, Hitler avait raison.
Partant de là : généralisez. C'est à tous les niveaux de la métropole, minée par les hantises, que vous vous heurtez aux prohibitions ou aux rites d'exorcisme. Le cinéma n'y échappe pas.
C'est par la critique que je l'abordai, incarnée dans cette institution qui a nom « Filmkritik ». Elle est bien organisée. Exemple : la mise hors la loi de John Wayne.
Le jour où l'on apprit que Wayne était goldwaterien, on télégraphia à Hambourg. « Die Welt » reçut la consigne : *désormais, tous les films où figurait* le grand John devaient être condamnés. Et ils le furent, aussi bien *Red River* que *Hatari !* et aussi bien à Hambourg qu'à Cologne et autres lieux. Car F.K. est efficace, qui a noyauté une grande partie de la presse allemande, dont presque tous les quotidiens. Or, ils sont ici très importants, car ils sont très épais, très détaillés et très lus.
L'autre pôle de l'organisation est le groupe dit d'Oberhausen. Si le groupe F. écrit sur le cinéma, la groupe O. en fait. Ils eurent d'ailleurs une origine commune : un petit groupe d'hommes de gauche pour qui le cinéma se trouva peu à peu constituer un moyen privilégié d'exprimer leurs idées. Leur cinéma est *donc un cinéma à idées*, à *sujets*, à effets. Le phénomène cinéma ne se produit que si l'on a interposé, entre la caméra et la réalité, la grille qu'ont forgée les dieux de la Signification (et leurs prophètes ont nom Ivens, Marker, Herman). Hors de là, tout n'est qu'insignifiance.
Ici prend place une autre histoire, mais c'était moi qui la leur racontais, moi qui, dérouté, submergé par tant de prévenances, de maximes, d'arguments, de théories, prenais le parti, en désespoir de cause, de raconter l'histoire de la bouteille à Ford.
John Ford, un jour, rend visite à un jeune réalisateur américain, sur le plateau de son premier film. On s'apprête à y tourner une scène d'intérieur, avec table au premier plan et bouteille sur la table, à travers laquelle, explique l'auteur tout fier, la scène va être filmée. « C'est très bien, tout ça, dit Ford, très bien, mais il y a un petit détail à changer. » Et lorsqu'il eut changé le petit détail : « Maintenant, dit-il, vous pouvez y aller. » Il avait fracassé la bouteille.
Ce « cinéma à travers la bouteille », c'est aussi, chez nous, l'optique de certains critiques, et celle du festival de Tours, mais ce sont options parmi d'autres, et dont les représentants trouvent à qui parler. L'ennui, en Allemagne, c'est que le groupe F.-O. est seul à s'imposer.
Des films qui en résultent, que dire ? Rien. Il n'y a rien à ajouter à ce qu'en disait Weyergans (n° 147) : Ces Messieurs (et il les énumérait) ne sont pas des cinéastes. *Pourtant, ils continuent*. Mais (et ici leur cas est exemplaire, car on verra s'opérer à bien d'autres niveaux des retournements analogues à celui que je vais dire) les théoriciens et expérimentateurs d'hier sont devenus de prospères commerçants que font vivre, grâce à leurs commandes, l'industrie ou la publicité. C'est à ce petit jeu (légitime, peut-être, à condition d'y introduire le minimum de distance — l'humour, ou même le cynisme — nécessaire à vous préserver) qu'ils ont gagné, qui sa Jaguar, qui *sa salle de montage, mais* perdu cette qualité qu'ils avaient au moins au départ : le goût de l'aventure cinématographique. Un seul n'a pas complètement sombré : Raimund Ruehl, dont l'honnête *Signale* (sur les télécommunications) fut primé au dernier Berlin.
Les purs et durs de la critique, eux, ont répondu aux mêmes tentations par le dédoublement. D'une part, on continue à faire dans la spéculation « filmique » et la « démystification sociologique », de l'autre... eh bien, on se loue purement et simplement au premier émissaire venu (et ils finissent toujours par venir) de la maffia Bavaria. Voyez le westernien : celui-ci, brave critique qui traduisit un jour un livre sur le *western*, se vit (ou se fit) baptiser de ce fait spécialiste de la chose. Cela n'a pas traîné : l'émissaire se présenta et proposa incontinent à notre homme d'être rien moins que « *conseiller artistique* » pour les westerns maison.
Ladite histoire ne prend son sens que si l'on sait que les critiques, là-bas, possèdent un énorme prestige, et les producteurs, de *non moins énormes* complexes. Pour calmer ceux-ci, ils font donc appel à ceux-là. Un spécialiste de l'Art : bonne et forte caution. Cela vous redore un blason et endort vos scrupules. Le spécialiste, lui, se dore la pilule. Il a déjà banni ce minimum de lucidité qui lui ferait faire sa part à l'argent comme l'autre la fait à l'art — parce qu'il faut bien un peu de cela pour vivre. Il lui faut maintenant se leurrer de l'espoir d'introduire réellement dans la machine, ne serait-ce qu'un peu d'art. Mais la machine sait bien mieux que lui ce qu'elle veut, et ne tolérerait l'intrusion de nul qui ne jouerait son jeu. Aussi bien le sent-on, au moins confusément, car la phrase par laquelle on fait part aux confrères de l'acceptation finale trahit bien, par le choix des termes employés, qu'on a au moins flairé la nature du problème, mais qu'on l'a *éludé en jonglant avec son énoncé*. Car, une fois le pacte signé, il est coutume de dire : « C'eût été péché que de refuser... »

Le sphinx des glaces

La machine, c'est la Bavaria. L'organisation suprême où, par quelque biais que ce soit, tout doit aboutir. Celle-ci se présente, concrètement, sous la forme la plus classique et la plus séduisante qui soit : nichés au creux d'une immense forêt, qu'on défriche au fur et à mesure des besoins (et dans laquelle on va de village viking en ruines de la Mondiale deux), voici (s'entend dire le visiteur au moment où il débouche, à l'orée des arbres, *entre les collines artificielles* et l'horizon marin pour découvrir l'immensité des bâtiments) : voici les plus grands studios d'Europe.
Pour peu que vous ayez la moindre attache avec le cinéma et que vous mettiez le pied à Munich, vous n'y échapperez pas : vous serez tôt ou tard, de la Bavaria, au moins le visiteur. Ainsi moi : j'étais dans un restaurant de la ville, et, à cent lieues de penser à la Bavaria, je commençais à manger. Eh bien, je ne pus continuer qu'une fois la visite terminée, l'émissaire *ayant pris congé*, au restaurant des studios. Un Argentin se trouvait par hasard partager ma table. Voici son histoire.
Ce jeune réalisateur, après un vague passage à *travers notre* IDHEC, retourna dans son pays pour y réaliser un très long métrage, outrageusement « expérimental », que suivirent bientôt deux autres produits, plus sagement et plus commercialement teintés de néo-vadimisme. L'ensemble impressionna vivement les têtes chercheuses de la Bavaria, toujours à l'affût, qui eurent tôt fait d'importer, tous frais payés, la nouvelle valeur.
Lire et choisir : telle fut la mission qui

fut, dès son arrivée, imposée à notre Argentin. Aidé d'une liseuse (jeune fille aimant la lecture), il se mit donc à lire, cloîtré dans la chambre d'un luxueux hôtel qu'avait marqué, au temps du dernier *Mabuse*, la présence de Lang. Cela dura plusieurs mois, car il y avait beaucoup à lire, mais plus il lisait, plus il était désolé : qu'allait-il bien pouvoir choisir ? Il n'était pourtant pas difficile, il voulait bien faire ce qu'on voulait, n'importe quoi... Seulement voilà : avec ce qu'on lui donnait, il n'y avait même pas la matière d'un honnête n'importe quoi : des scénarios qui encombraient son lit, pas un qui fût filmable.

— Racontez-m'en un, dis-je, pensant que cela pourrait, ou le soulager, ou me documenter. Il refusa : ils n'étaient pas non plus racontables.

— De toute facon, ajouta-t-il, admettons que j'en choisisse un (il avait droit à un, trois ou cinq — pas deux ni quatre), c'est alors, au moment du tournage, que les ennuis commenceraient. D'abord et d'une : en fait d'assistants, on m'imposerait des assistantes...

— Des assistantes ?

— Je vois que vous n'y êtes pas, dit l'Argentin, d'un ton qui me fit déchanter. Il s'agit de dames. De vieilles dames, dont le charme seul ne s'est pas enfui, mais hélas aussi l'agilité, avec la compétence.

Le reste, comme je devais l'apprendre par la suite, était à l'avenant. Ainsi, il y a les vieux cadreurs qui cadrent, et les vieux opérateurs qui opèrent (et, à défaut de le faire, ils chaperonnent les jeunes qui le font), et si jamais il arrive au metteur en scène de lancer (de loin — il n'est pas question de l'autoriser à mettre l'œil à l'œilleton) une suggestion tant soit peu personnelle, on lui répond, respectueusement, de deux choses l'une : ou bien « Das muss man nicht tun » (cela, on ne *peut* pas le faire), ou, si l'on est moins loquace : « unmöglich » (impossible). Autre impossibilité : le hangar aux grues. Il est rempli de grues, mais on ne *doit* pas l'ouvrir. Par ailleurs, il y a longtemps que tout le monde a renoncé à se demander pourquoi on ne doit, à aucun prix, faire du son direct.

Bavaria, en somme, c'est Hollywood parodié. Organisation, recettes, contraintes : tout y est, sauf qu'ici, rien ne les a fécondées, aucun esprit, aucune nécessité, aucun contact avec la réalité. Surtout pas la réalité allemande, elle aussi — elle d'abord — sévèrement tabouée. Et, plus qu'à Hollywood, c'est à Berlin qu'il faut ici se référer. Celui d'après la Mondiale Un, qui devait donner naissance à l'un des plus grands cinémas du monde, et ce, parce qu'il exprimait d'abord l'âme et la réalité

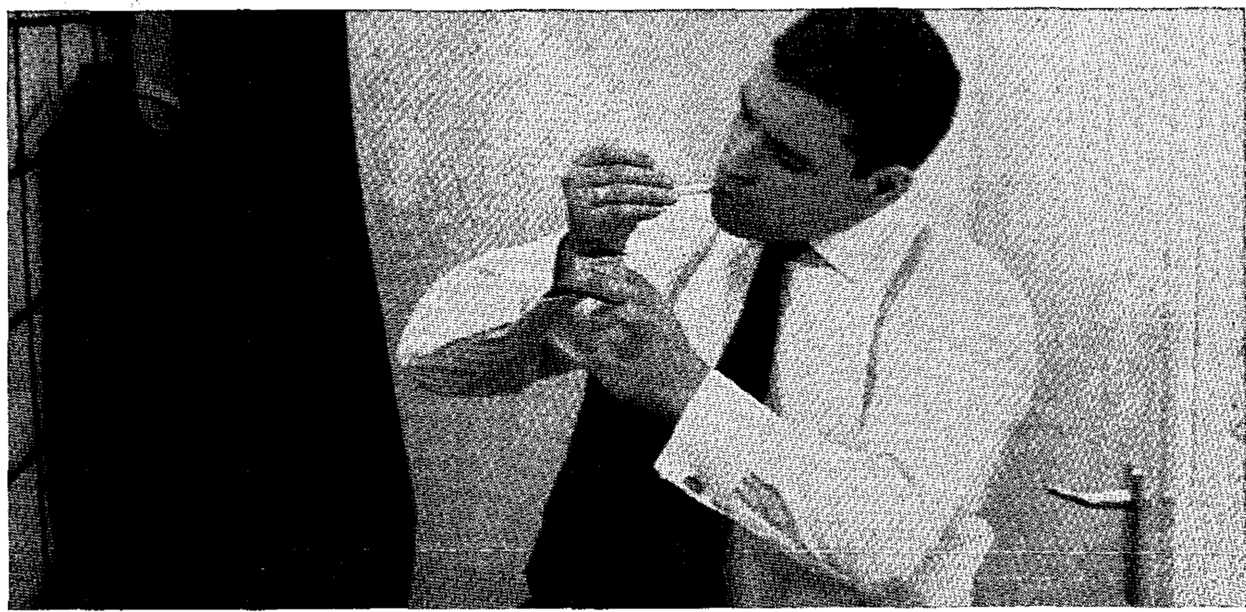




Fritz Lang : Die Tausen Augen des Dr. Mabuse (Howard Vernon). Leni Riefenstahl.







J.M. Straub : Machorka-Muff (Erich Kuby, Günther Strupp). Peter Nestler : Müllheim. Rudolf Thome et Peter Ziehlman : Die Versöhnung (Hans Hirschmüller).

allemandes. Or, cette référence, qui ne cesse de hanter l'actuel cinéma allemand, c'est aussi celle qu'il s'impose de fuir. Le cinéma de la grande époque est devenu suspect (comme le sont devenus, par ailleurs, Nietzsche et Wagner). Un même péché les marque : celui de germanisme. Ainsi, pour en protéger la jeunesse, interdit-on la projection de la seconde partie des *Niebelungen* de Fritz Lang, jugée plus morbide encore que la première.

Le cinéma allemand s'est condamné à l'impersonnalité, à l'immobilisme. Et il sait bien que la moindre liberté accordée à l'esprit ou à la technique (ici, comme toujours, l'une entraînant l'autre) déclencherait obligatoirement le mouvement, lancerait un pont vers cette réalité dont on veut rester coupé. Et l'on a peur : une fois franchi le pont, les fantômes viendraient à vous...

Mais cet immobilisme est tel (et se traduit commercialement de façon si évidente) que les moins pessimistes eux-mêmes se disent qu'il en faudrait sortir. Ce que les plus pessimistes formulent ainsi : le cinéma allemand peut tenir le coup, tant bien que mal, pendant encore deux ans, grâce aux westerns et aux Edgar Wallace. Après...

Qui sauvera la situation ? Pas les Weidenmann (Delannoy, en plus touchant), ni les Rolf Thiele (dont le récent *Lulu* essayait d'animer des nostalgies para-expressionnistes datant de l'entre-deux guerres), ni les Staudte. Celui-ci, pourtant, est le seul qui ait sporadiquement tenté de maintenir le contact avec la réalité allemande, mais son *Herren partie* (voir n° 158), tentative désespérée pour exorciser les fantômes, était voué à l'échec à partir du moment où l'auteur, hésitant entre l'attaque de front, l'évitement et la prosternation (attitudes également fascinantes, également interdites), en était réduit à s'en tirer par des contorsions qui dégénéraient bientôt en pitreries complaisantes. Sur tous les plans, ce fut la catastrophe. On ne lui a pas envoyé dire que c'était bien fait : que ne s'en était-il tenu au cinéma de tout le monde ?

Alors ? Eh bien, puisqu'il ne saurait être question, ni de laisser dépérir l'organisme, ni de lui permettre de se régénérer en prenant l'air du temps, nourrissons-le, gavons-le. Au moins, ça le prolongera. C'est ici qu'entrent en jeu les têtes chercheuses que je mentionnais tout à l'heure, et dont la mission est d'amener à la Bavaria la chair (plus ou moins) fraîche dont elle a besoin pour sa survie. Racoler, inviter, embaucher l'« artiste », quel qu'il soit : telle est leur mission. Cela devient du vampirisme. Mais sans douleur : il n'y a pas d'endroit où l'artiste soit aussi respecté, cajolé, payé...

Ainsi la Bavaria offre-t-elle une douce retraite à ce vieux scénariste suédois dont elle s'efforce de prolonger les ultimes et chancelantes années, dans l'espoir de l'amener à refaire exactement ce qu'il fit autrefois et qui eut tant de succès : vous savez, cette histoire où il y avait une fille qui se baignait nue dans un lac... Oui, il s'en souvient. C'est même un des rares souvenirs qui lui restent. Mais lorsqu'il est parvenu à écrire, péniblement : ils se dévêtirent et plongèrent dans le lac... C'est fini. Il lui faut, épuisé, boire sa tisane et se coucher.

En tout cas, avec lui, pas de problème. Il n'apporte guère, mais au moins il se tient tranquille. Les fortes constitutions, par contre, donnent un sacré tintoin. On les a pourtant prévenus. On leur a tout énuméré : il nous faut ci, et ça, mais pas ci, pas ça, etc., mais parfois, ils font des écarts, ils s'emballent, et ils écrivent de ces choses... C'est alors qu'on fait donner l'armée des Autoren (« auteurs » — on appelle ainsi indifféremment le scénariste, le rewriter, le découpeur, et leurs différents nègres, dont les « conseillers artistiques ») : ils déferlent sur le scénario jusqu'à laminage complet. L'autre armée — celle des techniciens — est chargée, elle, de calmer l'ardeur éventuelle des metteurs en scène.

Et cela vaut pour tout le monde. Même pour ces anciens émigrés dont on a battu le rappel. Ils étaient au départ pleins d'ardeur. Cela leur plaisait bien de revenir travailler au pays. Et ceux qui étaient inquiets se disaient que leur prestige hollywoodien leur vaudrait sans doute quelque autorité. Ils se mettaient le doigt dans l'œil. Car on les tint tous très serrés et ils finirent par faire le même cinéma que les autres. Ainsi fit Robert Siodmak. Ainsi fit Gerd Oswald. Celui-ci, qui réussit à imposer une ou deux idées dans son *Der Tag als der Regen kam* (*Le Gang descend sur la ville*), essaya bien de tirer le film vers *The Wild One*, mais on veillait : ce fut *Chiens perdus sans collier*. Il y en a pourtant un qui ne s'est pas fait avoir : Douglas Sirk. Bien que revenu au pays, et à Munich, il a gardé vis-à-vis du cinéma allemand une distance d'exilé et s'est, fort sagement, cantonné dans le théâtre. Le plus fort, évidemment, serait celui qui réussirait, tout en travaillant, à ne pas se faire avoir. Eh bien, il existe. Et il en fit voir de rudes à la Bavaria qui n'est pas prête à oublier le jour où elle tomba sur ce bec. Car Fritz Lang tint bon, lui, et jusqu'au bout.

Son diptyque indien l'avait déjà fait détester de toutes les têtes pensantes d'Allemagne. Il avait fui la réalité indienne dans le mythe (mythe d'autant plus suspect que certains lui trouvaient des résonances germaniques) : c'était un réactionnaire. Les choses en étaient là au moment où il s'attaqua aux *Mille yeux du docteur Mabuse*, épaulé par les quelques appuis qui lui restaient. Lorsque le film fut terminé, il ne lui en restait plus. Car la bagarre avait été dramatique. Lang bougeait. Lang allait tout remettre en cause (et avec un film pleinement germanique, du coup, qui allait déchaîner encore plus d'anathèmes) : les hommes de l'organisation se devaient d'intervenir. Mais Lang s'accrocha. Il les avait tous sur le dos, qui hurlaient des unmöglich, mais, question de hurler, Lang ne craint personne, et ce qui devint bientôt unmöglich, à la Bavaria, ce fut d'ouvrir la bouche devant lui. On fit alors donner la réserve : l'armée secrète et ses complots. En vain. Jour après jour, et plan par plan, Lang leur arracha son film. Ah ! ceux qui l'accusent de gâtisme devraient bien y réfléchir : celui qui a tenu tête au monstre, c'est quelqu'un. Il n'empêche qu'à la fin, Lang était fatigué. Ses derniers jours à Munich, il les passa, cloîtré dans sa chambre d'hôtel, hanté par le souvenir de ses combats, ne sortant de sa prostration que pour bondir au téléphone — dont il ne s'éloignait jamais — et grâce auquel il put déjouer (aidé par les deux ou trois amis qui lui restaient encore) les ultimes complots qui, au moment de sa finition, menaçaient encore son film. Un nouvel exil lui redonna la paix.

A la dérive

Et l'Argentin ? me direz-vous. C'est vrai : je n'ai pas raconté la fin. Eh bien, j'ai reçu de ses nouvelles. Il est parti. Parti avec sa liseuse, et pour l'Afrique, où il a contacté un grand chef de là-bas, qui veut doter son grand pays (tout jeune) d'un grand cinéma.

Partir, c'est aussi la solution adoptée par Leni Riefenstahl qui, toujours en quarantaine depuis vingt ans, ne sort guère de sa grande chambre d'hôtel, bardée de classeurs à souvenirs, et préparait, lorsque je la revis, sa quatrième expédition en Afrique, où elle doit filmer la dernière tribu non encore filmée de ce continent. Les trois premières expéditions furent interrompues par un accident (fracture du crâne et des côtes) puis par deux blocus : l'un dû à la guerre de Suez, l'autre au mur de Berlin. Mais du coup, dit-elle, je ramènerai un film. De fait : les difficultés seront moindres. C'est l'avantage qu'on gagne lorsqu'on se résigne au 16 mm.

Les films précédents sont dans les chambres souterraines et communicantes,

aménagées : la 1re en salle de montage (admirable matériel allemand), la 2e en « cinémathèque » (les positifs sur des étagères, les négatifs en coffres — sauf celui de *Triumph des Willens*, qui fut volé dans un train italien). Quant à la 3e, elle enferme la très primitive salle de montage (fonctionnement à la manivelle — pas d'arrêt sur l'image) sur laquelle elle passa deux ans à examiner les 400 000 mètres de pellicule tournés lors des olympiades de 1936, et à monter les 6 000 mètres de la version définitive (réduite en 1958 par le F.S.K. à 5 896). J'y passai 5 minutes à animer — chute extraite d'une petite boîte — une des danseuses à guirlande de la *Fest der Schönheit*, 1re partie d'*Olympia*. Ensuite, il fallut remonter. Elle avait encore à recevoir des journalistes (on vient encore de très loin — seulement de très loin — pour la voir), à soigner sa mère, très malade (une petite chambre donne sur la grande), et... à préparer l'expédition — départ prévu pour le surlendemain. Avec tout cela, elle ne dort que quatre ou cinq heures par nuit. « C'est l'enfer, que cette vie, dit-elle, mais bientôt j'aurai ma récompense : l'Afrique. Et puis, je serai loin d'ici... » Leni Riefenstahl a 62 ans.

Mais on sut bientôt mes fréquentations. On me le dit. Et je crus avoir en face de moi, ce soir-là, de ces chrétiens préconciliaires qui excluent de leurs fréquentations ceux qui — filles fauteuses ou divorcées — sont la dangereuse incarnation du Péché Mortel. Mais leur gentillesse était à la hauteur de leur peine, lesquelles n'égalaient que mon désarroi : devais-je ou non — fût-ce par politesse — respecter la loi du tabou ? De toute façon il était trop tard pour éviter le piège. J'étais avec eux dans l'enclos. Il faut dire que je l'avais bien cherché. J'avais mis le pied dans le plus beau nid à fantômes du coin. Maintenant, ils me tenaient.

Et ils existent, me disait-on. Pour de vrai. Ignorais-je que, dans des caves secrètes, des jeunes se réunissaient, qui s'adonnaient au culte immonde et rêvaient de saper les bases de la Cité ?

L'ignorer ? Vu l'importance démesurée (et donc, la publicité) que certains accordent aux néo-nazis, il m'eût été difficile d'ignorer l'existence de ces pathétiques petits trublions. Mais l'étonnant serait que, dans cet étouffant climat (où le terrorisme intellectuel n'a d'égal que le national-masochisme), la jeunesse sût à quel saint se vouer. L'étonnant serait qu'il n'y en eût pas, de ces groupuscules qui extériorisent leur malaise sous la forme d'une révolte radicale contre la Morale régnante. Et la plus radicale qu'ils puissent concevoir, c'est — parbleu ! — l'exaltation de ce nazisme dont on leur rebat tant les oreilles. C'est là une réaction infantile, mais naturelle, et que comprendront fort bien ceux qui ont dû affronter le problème de la délinquance.

Il faut noter ici que les jeunes Allemands eurent *tous* à subir (sans parler de ceux qui connurent aussi la guerre et les ruines) le troisième traumatisme : le choc des camps. Les images des camps, choisies parmi les plus violentes, donnèrent lieu après la guerre à des projections périodiques, souvent obligatoires, et ce parfois dès l'âge de 11 ans. Ce fut, pour beaucoup, leur premier contact avec le cinéma...

Mais le résultat ne fut pas toujours, on s'en doute, aussi bénéfique qu'il est montré dans la scène (admirable) de *Verboten*. Et depuis lors, ces images, on n'a jamais cessé de les passer (belle occasion, entre autres, que les sempiternels procès) : la télévision, aujourd'hui, a pris le relais. Et on envisage si peu de laisser la jeunesse en paix avec cela, qu'on réclame pour elle encore et toujours plus d'images. On les assène aujourd'hui à des enfants qui en sont rendus à ressasser les péchés des grands-parents. Cela va si loin qu'un éditeur envisage — paraît-il — de diffuser ces images sous forme de bandes dessinées !... Sur le modèle de *Nuit et brouillard*, prend-on soin d'ajouter, la référence étant bonne et la caution précieuse.

Il y a aussi ceux qui prennent le parti d'émigrer.

Contre-courants

Un film comme *Verboten* est actuellement impensable en Allemagne. Mais qu'un jour, l'un de ces jeunes Allemands qui rêvent aujourd'hui de cinéma réussisse à imposer son *Verboten*, et c'en sera fini du cinéma de la Bavaria.

Dès aujourd'hui, certains commencent à concrétiser leurs rêves. Quelles facilités, quels appuis ont-ils ? Retenons-en deux. La D.I.F.F. (Institut de cinéma et de télévision), qui tient un peu de *nos* I.D.H.E.C. et Centre de la Recherche, mais en plus sympathique, et qui en fait bénéficier beaucoup de ses possibilités ; et (pour celui qui veut, tout en apprenant quelque chose, gagner de l'argent) : la Télévision qui, très libérale (puisque non étatisée), accueille volontiers les collaborations.

Le malheur, c'est que, parmi ceux qui, bénéficiant ou non de ces atouts, réussissent à impressionner de la pellicule, la plupart sont bien décidés à emprunter la voie la plus rapide et la plus rentable : celle qu'ont défrichée les pionniers d'Oberhausen.

C'est Roland Klick qui s'y est le mieux pris, et il a fait deux choses. 1°) Pour attirer l'attention : un peu de pompiérisme expérimental : *Weihnachten* (*Noël*). 2°) Pour la retenir, un peu de « critique sociale » : *Ludwig*, histoire de paysans dégénérés qui malmènent l'idiot du village. A la fin ils se saoulent (mais pour remplacer les sobres paysans de l'endroit, il fallut faire venir d'urgence des acteurs saoulables) et c'est une sarabande de gros plans nocturnes et misérabilistes. Mais les critiques sont contents, car c'est cela qu'*ils* appellent *donner* une signification. Laquelle en l'occurrence ? Enno Patalas, rédacteur en chef de « Filmkritik » va vous le dire : le film prouve que, contrairement à l'idée réactionnaire généralement reçue, la vie au sein de la nature avilit l'homme (le même Enno dit, du *Southerner* de Renoir, que c'est un plaidoyer pour le retour à la terre et la propriété privée), et d'ajouter que cela confirme bien que c'est de la campagne, et non de la ville, que venaient les S.S.... Idée généralement reçue, m'a-t-on dit, au sein de la gauche allemande.

En somme, son truc, à Klick, a très bien marché. La coterie va le prendre en charge, et cela risque bien de le conduire tout droit... à la culture en vase clos des champignons bavariens.

Une fois éliminés les truqueurs, il reste bien peu de monde. Il reste les premiers auteurs du nouveau cinéma allemand.

Jean-Marie Straub, par exemple, auteur de *Machorka-Muff* (voir notre n° 147). Mais le film fut refusé par Oberhausen, refusé par tous les distributeurs, lesquels furent, de cela, félicités par «Filmkritik», dans un article où elle éreintait le film. Celui-ci, à l'en croire, incarnait une position qui impliquait : « *pas d'agitation, pas de satire, pas d'amertume, pas de cynisme...* » (on n'allait pas jusqu'à dire « pas de mépris », mais le cœur y était), par ailleurs, on reprochait à Straub d'avoir montré le colonel Machorka-Muff en train de se raser et de commander un alcool.

Or il se trouve que cette farce énorme et glacée qui a nom *Machorka-Muff*, constitue le film le plus violemment antimilitariste qu'on ait jamais fait, et ce, à propos du réarmement allemand... Il se trouve aussi que le public (dont «Filmkritik» disait qu'on ne pouvait décemment lui montrer le film), fut admis à le voir, grâce à un exploitant qui, bravant tous les interdits, prit sur lui de le programmer. Résultat ? On applaudit.

Car il n'y a pas seulement en Allemagne un excellent matériel — inemployé. Il y a aussi un excellent public — méprisé. Et méprisé aussi bien par les cri-

tiques que les bavariens (dont continue de se vérifier ici la complicité de fait), car, à *Moderato cantabile* et à *L'Enfance d'Ivan* (chéris des premiers), aux sous-westerns et aux Edgar Wallace (produits par les seconds), ce public préfère *Irma la Douce* (qui a tenu un an à Munich), ou *Le Silence* (26 semaines — et non censuré), ou *Four For Texas*, ou le (pourtant difficile) *Ride Lonesome* de Bœtticher. Ajoutons qu'il fait régulièrement un sort à tous les westerns de Mann, à tous les Hitchcock, tous les Hawks et tous les Jerry Lewis, régulièrement affligés pourtant, dans les bonnes feuilles, de l'anti-label : « Hollywoodien », qu'on particularise, suivant les cas, par les termes « fasciste » (*Hatari !*) ou « pantalonnade » (*Man's Favorite Sport ?* — et tous les Jerry). Et, à propos de films difficiles, ajoutons qu'outre le Bœtticher, deux autres films inconnus en France furent projetés ici : *491* et *Les Communiants*. Le tableau est donc réconfortant, mais comme il comporte plus d'« actionfilm » que de « problemfilm », les penseurs parlent d'aliénation, et comme ces « actionfilms » sont américains, les producteurs parlent de colonisation. Le même public poussa par ailleurs la malice jusqu'à aimer les *Mille yeux du Docteur Mabuse*, donnant ainsi à Lang son ultime revanche...

De plus, on commence à fréquenter la toute récente cinémathèque (largement subventionnée par la ville) ainsi que les salles d'Art et d'Essai. Ici et là, on s'y familiarise avec les V.O., ailleurs inexistantes, ce qui constitue un autre paradoxe, dans ce pays où tous les jeunes ont au moins une teinture d'anglais et où presque tous les vieux ont eu quatre ans pour en avoir une de français. Bref, ce sera l'autre grande chance du cinéma allemand que ce public (lorsqu'il parviendra à imposer ses goûts), qui, par son avidité et sa disponibilité est le meilleur qu'on puisse rêver — comme le sait et le dit Godard.

Godard : voilà justement là-bas un autre élément d'importance, dans la mesure où il est le seul qui fasse l'unanimité, tant auprès du public (qui n'a pas eu pour autant le droit de voir tous ses films) que de la critique (qui, en lui, trouve — enfin — son point de jonction). Il n'y en avait qu'un qui détestait Godard, le haïssait : c'était Wilfrid Berghahn, le deuxième leader de « Filmkritik », mais ceci est de l'histoire ancienne. Ce n'est pas que ledit Wilfrid en soit venu à de meilleurs sentiments, non. Simplement, lorsque j'arrivai à Munich, on venait, avec tous les honneurs qui lui étaient dus, de le porter en terre.

A cette époque, on parlait aussi beaucoup d'un autre enterrement : celui des « Cahiers ». Pas un journal qui n'y soit allé de son commentaire ou de sa polémique sur la disparition (généralement et fort gentiment considérée comme catastrophique) de la « bible du cinéma », quitte à reconsidérer la question lorsque la nouvelle se révéla fausse. Je mentionne ceci pour rendre hommage à la haute tenue de la presse allemande, non moins qu'au courage de ses lecteurs : disséquer un tel événementicule, c'est pousser le souci de l'information à des limites indépassables.

Lorsque notre mort fut bien démentie, je pus enfin aborder les gens sans appréhension : on ne me prendrait plus pour le fantôme des « Cahiers ». Mais l'émotion avait été vive, d'autant que ce que les profanes nommèrent catastrophe fut porté par les initiés au rang d'apocalypse. En tête de ceux-ci vient « Film ». « Film » ainsi que « Filmstudio » (celle-ci de Frankfort — et qui prit récemment, contre « Filmkritik » méthodiquement réfutée, la défense de *Machorka-Muff*) sont les meilleures revues allemandes de cinéma. Elles ont un autre point commun : toutes deux furent oubliées dans notre tableautin (n° 148) des revues de cinéma étrangères.

Ce qu'il y a de bien, à « Film », c'est qu'on y est venu au cinéma par amour du cinéma, et qu'on y fait de méritoires efforts de décontraction. On n'en est pas moins quelque peu traumatisé par le poids des redoutables aînés (« Les C. du C. » et « FK. »), vis-à-vis desquels on hésite souvent entre l'attitude d'opposants et de suiveurs. Le résultat est, non moins souvent, un éclectisme prudent.

Ceci, joint au respect (fût-il irrespectueux) qu'ont tous les critiques allemands pour les valeurs reconnues (lesquelles sont en général embaumées jusqu'à momification complète), fait que l'on hésite trop souvent à parler de quelqu'un dont personne n'a encore parlé. Surtout s'il s'agit d'un Allemand.

C'est dommage. Car c'est dès aujourd'hui qu'auraient besoin d'être défendus, appuyés, les premiers débuts du jeune cinéma allemand, lequel existe, comme on l'a vu — un petit peu plus haut — avec J.M. Straub, et auquel je reviens maintenant, avec Peter Nestler, dont, ayant vu un jour un film, par hasard, je demandai autour de moi : « Qui est-il ? »

Personne ne savait. Sauf Straub. M'accrochant à cette piste, je réussis à découvrir l'œuvre entière de Nestler — cinq courts métrages — l'œuvre du plus grand documentariste actuel. Mais le terme documentariste est ici bien restrictif, s'agissant d'un homme qui est un auteur dans toute la force du terme. J'aiderai à le situer si je dis que ses courts métrages font penser à ceux d'Antonioni et de Demy, dont ils reprennent un peu le ton — mais qu'ils dépassent, plus une touche de Resnais.

Je vis donc *Am Ziel* (un Ziel est un anti-polder : une terre rongée par la mer) ; *Aufsätze* — Rédactions — (lues par leurs auteurs. Sujet : la Schülerin — institutrice — et le mot revient comme une incantation, tandis que la caméra caresse l'admirable Schülerin de campagne et que peu à peu transparaît toute la vie de l'école et du village); *Mülheim* (et le parti pris nestlerien s'affirme, dans cette suite admirablement concertée d'images et de musique où la plus grande simplicité s'allie à la recherche la plus raffinée) : c'est la vie d'une petite ville du Rhin dont la caméra découvre peu à peu les différents niveaux d'existence, dans un hymne à la vie qui se colore d'une grande tristesse. Dans le même esprit sont *Rheinström* (sur les mariniers du Rhin) et *Oberwaldstetten :* autre exploration d'un village dont on examine toutes les dimensions — chiffrables ou non — tandis que s'effeuillent lentement ces différentes couches d'humus que dépose peu à peu la vie, où elle s'englue, s'enracine, et renaît.

Il importe peu qu'on ait privilégié au départ le document ou la fiction, et dans un grand ou dans un petit film : on est un créateur à partir du moment où l'on se trouve obtenir cette totalisation de toutes les dimensions du réel, dont l'art est le surcroît. Seulement voilà : personne n'a vu les films de Nestler, à part quelques sélectionneurs et distributeurs qui n'en ont voulu ni pour leurs salles ni pour leurs festivals. Pourquoi ? Parce que dans *Am Ziel*, c'est le Ziel lui-même qui raconte sa vie — et cela, on ne *doit* pas le faire ; parce que les écoliers de *Aufsätze* ne *devaient* pas être montrés aussi mal habillés ; parce que leurs rédactions auraient *dû* être lues par des professionnels, etc.

Ce sont, de toute façon, des films *ins*ignifiants. Les critiques, eux, ne les ont pas vus du tout. Et si vous risquez un « pourquoi ? » ils vous répondent par un autre : pourquoi se donneraient-ils la peine de voir des films refusés pour insignifiance et faits par quelqu'un qui n'est rien ? Cela dit, je crois bien qu'à « Film » on a tout de même fini par y aller voir...

Car à « Film », on bouge un peu. A preuve l'équipe Thome-Zihlmann (et Lemke) qui a fait un joli 16 mm, histoire d'un homme marié qui va draguer à la foire d'octobre. Il y rencontre une jeune femme (enceinte — pas mariée — mais qui aime les enfants) et il lui parle des difficultés et incertitudes des relations

Jean-Marie Straub : Nicht versöhnt (clap : Hiltraud Wegener et Joachim Weiler. En bas : Georg Zander).



intersexuelles. « Je dois vous paraître un peu fou », dit-il à la fin. « Non, dit-elle : vous êtes marié. » Et elle part à son tour sur le même sujet, dans un discours qui reprend mot pour mot un paragraphe du « Male and Female », de l'ethnologue Margaret Mead. Lui, il rentre coucher avec sa femme. Cela s'appelle *Die Versöhnung* — La Réconciliation.

C'est du cinéma souple et direct. C'est l'air du temps ressenti là-bas comme ici. Mais, bien sûr, il a fallu que Godard passe par là pour donner l'impulsion libératrice. En ce sens, le film est donc quelque peu référentiel, mais ses qualités sont réelles. En outre, cette petite équipe, par la rapidité et la précision de son planning, risque d'avoir une certaine efficacité — à condition, bien sûr, de durer. Mais il est probable que, même si l'un des trois devait abandonner (ce que souhaitent déjà les penseurs en place : Zihlmann, suspect de passion et d'idéalisme, est considéré comme un mauvais critique, et qui ne saurait faire du bon cinéma), même si un deuxième devait se faire bouffer (la Bavaria est toujours aux aguets), il en resterait bien un pour reprendre le flambeau.

Il en est d'autres qui ont certaines idées, très intéressantes, mais qu'en faire ? Je parlerais bien de Berlin, dit l'un (de gauche), je parlerais bien de Berlin, dit l'autre (de droite), mais (bien que ce qu'ils ont envie de dire se ressemble étrangement) il y a tout à parier que la moindre tentative de ce côté se verrait sanctionnée — écrasée — par les foudres venues de l'un et l'autre bords.

Car on est, à droite, tout aussi chatouilleux qu'à gauche. A preuve ce distributeur qui se lève et part, au beau milieu d'un court métrage, en disant : « Ça suffit ! Je sais maintenant à qui j'ai affaire ! » Il faut dire que la caméra avait, par malheur, capté dans son champ de vision un brave mur de maison sur lequel on avait autrefois gribouillé : « Votez K.P.D. »...

Par ailleurs, il y a, quelque part en Allemagne, un certain Ferdinand Khittl, auteur d'un *Parallelstrasse* qu'on dit remarquable (voir notre n° 152), mais je n'ai jamais pu faire en sorte que nos routes se croisent.

Cependant, Straub, impavide, continue. Solitaire et décontracté. Toujours prêt à se réfugier dans son quant à soi, aussi bien qu'à rompre toutes les lances qu'on voudra. Et quant à cela, l'humour acide de ses divers tracts, lettres, réponses et déclarations en ont étrillé plus d'un (sélectionneur, distributeur, juré, critique, producteur ou évêque), sans parler de l'équipe de « Filmkritik » qui, bonne âme et fair play comme pas une, publia fort courtoisement sa petite réponse au sujet de *Machorka-Muff*.

Straub, donc, après avoir doté l'Allemagne de son premier petit film, lui fait maintenant un premier grand film, joli cadeau qu'offre ce jeune Français à son pays d'adoption — désormais définitive. Et qu'il ait suivi — mais à contre-courant — la route de l'exil, est très révélateur de son style, grâce auquel — procédant à l'inverse de tout ce qu'on fait ici — il réussit à tourner *Nicht Versöhnt* — Non réconciliés.

Son génie a été d'utiliser, l'une après l'autre, les riches possibilités de l'endroit négligées par les autochtones. Ainsi, en branchant sur un Nagra, le meilleur (et allemand, bien sûr) micro du monde, il a pu obtenir les résultats qu'on obtient généralement avec un bon camion de son. Il se trouve donc prendre la suite de Boulez et d'Hitchcock dans l'exploration des possibilités de la technique sonore allemande. De plus, il a obtenu avec des acteurs non professionnels (or, les laïcs — comme on dit fort joliment ici — sont proscrits au même titre que les sons directs) des résultats qu'il n'aurait jamais obtenus avec les aborigènes de toute autre contrée. Quant à l'opérateur, il a découvert ce que c'était qu'un metteur en scène qui met l'œil à l'œilleton et qui dit : « Je voudrais ci ou ça », et, ma foi, il s'y est fort bien fait. Il a même réalisé une extraordinaire photo. Par ailleurs, le tournage avait lieu en extérieurs (autre innovation) et il n'y avait pas eu besoin de l'autorisation (nécessaire seulement en cas de rails) d'une police qui, comme partout en Allemagne, ne se mêle en général que de ce qui la regarde. Le tout, évidemment, à des tarifs impensables en France.

Nicht Versöhnt raconte la vie d'une famille allemande après la guerre. Il est adapté lui aussi d'un roman de Heinrich Böll (« Billard um halb zehn » — Billard à neuf heures et demie — bizarrement traduit en France par : « Les deux sacrements »), auteur qui, vu la froideur qu'on lui témoigne, a pris le parti de s'exiler à l'extrême pointe d'un cap irlandais. Je vis le film en cours de montage (merveilleux matériel allemand) dans l'une des salles, équipées à cet effet, du consulat d'Irlande. Il est admirable.

Pour rester dans la tonalité de *Machorka-Muff* (dont Karlheinz Stockhausen parla dans ces « Cahiers »), empruntons à un autre musicien (Arnold Schönberg) ces quelques lignes qui me dispenseront d'en dire plus : « Que l'on songe à la concision qu'il faut pour s'exprimer de façon aussi brève. Chaque regard peut s'étendre en un poème, chaque soupir en un roman. Cependant, exprimer un roman par un seul geste, un bonheur par une seule respiration : une telle concentration ne se trouve que là où tout sentimentalisme est absent dans les mêmes proportions. »

Outre cela, Straub a deux projets en tête, écrits, concoctés dans leurs moindres détails. Ce sont deux versions de la même idée : une *Vie de Bach*, qu'il s'occupera de réaliser, une fois *N.V.* terminé, pour la télévision et pour le cinéma.

Des plans sur la comète

Qu'en sera-t-il de la future révolution cinématographique allemande ? Elle aura, on l'a vu, bien des difficultés. Mais c'est là la règle du jeu et il est partout le même : rien ne se crée qui ne soit le produit d'une aventure risquée, et qui ne débouche sur une autre, encore à risquer. De ce point de vue, les nouveaux créateurs du cinéma français se trouvent, leur première aventure terminée, dans une situation aussi peu enviable que leurs confrères allemands, et dont le tableau (dont nous nous sommes risqués à esquisser quelques traits dans notre précédent numéro) pourrait être encore plus sinistre.

La différence, c'est qu'en Allemagne, dans un domaine où tout est vierge, et où tout reste encore à faire, tout semble faisable (et tous les éléments nécessaires sont là, encore bloqués — mais disponibles). Et il est aussi plus facile, ou plus exaltant, de partir de zéro (avec cette énergie que donne le sentiment d'être le dos au mur) que de se remettre en mouvement, une fois le premier élan épuisé ou brisé, dans une direction où l'adversaire, désormais prévenu, vous guette.

Ai-je tendance, d'ici où il se bouche, à voir là-bas l'avenir plus ouvert qu'il n'est ? Peut-être, mais pensons à Hector Servadac. Une pierre jetée dans le lac de la comète (qu'il n'avait pas d'embarcation pour franchir) suffit au héros de Jules Verne pour faire basculer le fragile équilibre des eaux, où les maintenait le voisinage du point de congélation et, sur la glace soudainement apparue, lui et ses amis purent s'enfuir. De même, et inversement, suffirait-il peut-être du moindre choc, dans le milieu allemand (figé, mais qui avoisine le point critique où le dégel peut éclater), pour que soudain s'ouvre la mer libre devant (au point où j'en suis, je dois bien m'y risquer) la barque du cinéma.

Parmi tous ceux qui alors se lanceront, il y en a bien quelques-uns qui parviendront à contourner les inévitables icebergs. — Michel DELAHAYE.

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Jean Béranger, Michel Delahaye, Axel Madsen, Morando Morandini, Jacques Rivette et Patrick Straram.

L'A.B.C. des cotes et du Code

La sortie du dernier film de Billy Wilder, *Kiss Me, Stupid* (Cahiers 156) a déclenché une nouvelle offensive pro-censure du clergé catholique américain et sonné le glas du Code de Production. *Kiss Me, Stupid*, sorti dans dix grandes villes une semaine avant Noël (avec une critique new-yorkaise unanimement mauvaise), devint le deuxième film hollywoodien à être condamné par la Legion of Mecency (L.O.D.) depuis la création, il y a huit ans, de cet office d'évaluation cinématographique catholique. La seule autre « major production » américaine à recevoir la cote « C » (à proscrire) de la L.O.D. fut *Baby Doll* d'Elia Kazan en 1956.

Harold Mirisch, président de la compagnie productrice des quatre derniers films de Wilder, déclara le 2 décembre que plusieurs tentatives pour obtenir une meilleure classification étaient restées vaines. « Nous avons fait beaucoup de changements, dit-il, mais la L.O.D. en demandait encore, ce qui aurait imposé de faire venir Kim Novak de Londres pour de nouvelles prises de vues.

Mirisch déclara qu'après la condamnation du film, Wilder retournait une séquence avec Felicia Farr et Dean Martin de façon à ce que le dénouement de la scène soit laissé à l'imagination des spectateurs. L'office catholique avait en effet objecté que « rien n'était laissé à l'imagination ». Mirisch ajouta qu'avec ces changements, on lui avait donné l'assurance que la condamnation serait un « C tranquille », c'est-à-dire qu'il n'y aurait pas d'invectives en chaire contre le film.

Ce qui avait particulièrement provoqué l'ire de l'organisme catholique était le fait que l'office du Code de Production (*Cahiers* 150-151) ait donné son « sceau » à *Kiss Me, Stupid* sans sourciller. Dans un « commentaire », les responsables de la L.O.D. écrivaient notamment : 1) « Il est difficile de ne pas voir dans cette approbation la trahison finale de la confiance de tant de personnes en l'organisme auto-régulatoire de l'industrie cinématographique (Code de Production). » 2) « D'autre part, la sortie de ce film pendant les fêtes de Chanoukah et de Noël est une décision commerciale dénuée de respect pour les susceptibilités judéo-chrétiennes du peuple américain. » La haute hiérarchie hollywoodienne voit dans le dernier paragraphe un effort pour élargir la condamnation du film et forcer l'industrie à affermir le chancelant Code de Production.

L'affaire *Kiss Me, Stupid* s'était à peine calmée que le producteur Martin Poll ridiculisait la L.O.D. et son secrétaire exécutif, Mgr Thomas F. Little, tout en se pliant aux exigences de l'organisme, à propos de son film *Sylvia*, mis en scène par Gordon Douglas. Marchandant un « B » contre quelques coupures dans une scène de viol, la L.O.D. avait eu le dernier mot. Mais, disait Poll, « la coupure rend *Sylvia* encore plus sensationnel, car on ne sait plus si Caroll Baker, violée, n'en jouit pas. » En effet, couper les plans montrant le dégoût de Mlle Baker après le viol « rendait la scène encore plus scabreuse qu'elle ne l'était avant ». Il peut paraître bizarre que Wilder, Mirisch et Poll s'inclinent devant un organisme de pression comme la L.O.D., mais des centaines sinon des milliers de directeurs de salle hésitent encore à programmer des films proscrits par les autorités religieuses, moins par dévotion que par crainte de perdre une part de leur clientèle. — A. M.

L'autre Wise

Le Centre du Cinéma de la Galerie d'arts modernes de New York a présenté un festival dit de films d'avant-garde contemporains américains, du 19 au 23 octobre dernier. Des six films au programme, on remarque *Short Circuit* de Davis Wise, un metteur en scène âgé de huit ans.



Le réveil de Wyler ?

William Wyler dirige Samantha Eggar pour une scène de son nouveau film (en couleurs) : *The Collector* (Columbia), avec Terence Stamp.

U.S.A. : films de demain

ANDREW L. STONE : *The Secret of My Success.* Photo de Davis Boulton (Panavision, couleurs). Avec Shirley Jones, Stella Stevens, Honor Blackman, James Booth. Tournage en Angleterre. M.G.M.

BRYAN FORBES : *King Rat.* Photo de Burnett Guffrey. Avec George Segal, Tom Courtenay, James Fox, Patrick O'Neal. Columbia.

CLIVE DONNER : *What's New Pussycat ?* Avec Peter O'Toole, Romy Schneider, Peter Sellers, Paula Prentiss. France-United Artists.

CORNEL WILDE : *The Naked Prey.* Photo de I.A.R. Thompson (Panavision et Technicolor). Avec Cornel Wilde, Gert van den Berg. Tournage en Afrique. Paramount.

DANIEL MANN : *Judith.* Photo de John Wilcox (Panavision). Avec Sophia Loren, Jack Hawkins, Peter Finch. Tournage en Israël. Paramount.

EDWARD DMYTRYK : *Mirage.* Scénario de Peter Stone, d'après le roman de Howard Fast « Fallen Angel ». Photo de Joseph MacDonald. Avec Gregory Peck, Diane Baker, Walter Matthau, Leif Erickson. Tournage à New York. Universal.

ELLIOT SILVERSTEIN : *Cat Ballou.* Photo de Jack Marta (couleurs). Avec Jane Fonda, Lee Marvin, Michael Callan, Nat « King » Cole. Columbia.

FRANKLIN SCHAFFNER : *The War Lord.* Scénario de Willard Kaufman, John Cullier, d'après la pièce de Leslie Stevens « The Lovers ». Photo de Russell Metty (Panavision, couleurs. Avec Charlton Heston, Richard Boone. Tournage en Californie. Universal.

GOTTFRIED REINHARDT : *Situation Hopeless But Not Serious.* Photo de Kurt Hasse. Avec Alec Guiness, Robert Redford, Michael Connors. Tournage en Allemagne, à Munich. Paramount.

HENRY LEVIN : *Genghis Khan.* Scénario de Clarke Reynolds. Avec Stephen Boyd, James Mason, Eli Wallach, Françoise Dorléac, Omar Sharif. En Panavision 35, couleurs. Tournage en Europe. Columbia.

HENRY HATHAWAY : *The Sons of Katie Elder.* Scénario de Hathaway. Avec John Wayne, Dean Martin, Tommy Kirk. Paramount.

JACQUES TOURNEUR : *The City in the Sea.* Avec Vincent Price, Susan Hart.

JAMES B. HARRIS : *The Bedford Incident.* Avec Richard Widmark, Sidney Poitier, James MacArthur, Martin Balsam. Tournage en Europe. Columbia.

JOHN GUILLERMIN : *Rapture.* Photo de Marcel Grignon (Cinémascope). Avec Melvyn Douglas, Dean Stockwell, Gunnel Lindblom. Tournage en Angleterre. 20th-Fox.

MICHAEL ANDERSON :*Operation Crossbow.* Avec Sophia Loren, George Peppard, Trevor Howard, John Mills. En Panavision et Metrocolor. Tournage à Londres. M.G.M.

NORMAN TAUROG : *Tickle Me.* Scénario de Elwood Ullman et Edwards Bernds. Photo de Loyal Griggs (Panavision, couleurs). Avec Elvis Presley, Jocelyn Lane, Julie Adams, Jack Mullaney. Tournage : studios Paramount. Allied Artists.

PAUL WENDKOS : *The Cry of Laughing Owls.* Scénario d'après le roman de Philip Wylie. Avec Robert Taylor, Geraldine Brooks, Marc Lawrence.

RALPH NELSON : *Once a Thief.* Scénario de Zekial Marco. Photo de Robert Burkes (Panavision). Avec Alain Delon, Ann-Margret, Van Heflin, Jack Palance. M.G.M.

RICHARD FLEISCHER : *The Fantastic Voyage.* Scénario de Jay Lewis Bixby et Harry Kleiner. Avec Stephen Boyd.

RICHARD THORPE : *That Funny Feeling.* Photo de Cliff Stine (couleurs). Avec Sandra Dee, Bobby Darin, Donald O'Connor, Nita Talbot. Universal.

ROBERT STEVENSON : *That Darn Cat.* Photo d'Edward Coleman (Technicolor). Avec Hayley Mills, Dean Jones, Dorothy Provine, Roddy McDowall, Elsa Lanchester, Ed Wynn. Production : Walt Disney.

SILVIO NARIZZANO : *Die... Die, My Darling.* Avec Tallulah Bankhead, Stefanie Powers, Maurice Kaufman. Tournage à Londres. Columbia.

SIDNEY J. FURIE : *The Ipcress File.* Photo de Otto Heller (Technicolor et Techniscope). Avec Michael Caine, Nigel Green, Susan Lloyd. Tournage en Angleterre. Universal.

TOM McGOWAN : *Born Free.* Avec Bill Travers, Virginia McKenna. En Panavision 35, couleurs. Tournage en Afrique. Columbia.

WILLIAM CONRAD : *My Blood Runs Cold.* Scénario de John Mautley. Photo de Sam Leavitt (Panavision). Avec Troy Donahue, Joey Heatherton, Barry Sullivan, Nicolas Coster, Jeanette Nolan. Warner Bros.

WILLIAM CASTLE : *I Saw What You Did.* Scénario de William P. McGivern, d'après le roman d'Ursula Curtiss. Photo de Joe Biroc. Avec Joan Crawford, John Ireland, Anne Garett, Susan Lane. Universal.

SAM PECKINPAH : *Cincinnati Kid.* Scénario de Paddy Chayefsky, d'après un roman de Richard Jessup. Photo de Phil Lathrop. Avec Steve McQueen, Edward G. Robinson, Karl Malden, Ann-Margret, Tuesday Weld. M.G.M.

HOWARD HAWKS : *Red Line 7000.* Paramount.

BURT KENNEDY : *The Money Trap.* Scénario de Walter Bernstein. Photo de Paul Vogel (Panavision). Avec Glenn Ford, Elke Sommer, Rita Hayworth, Ricardo Montalban, Joseph Cotten. M.G.M.

PETER USTINOV : *Lady L.* Scénario de Peter Ustinov, d'après le roman de Romain Gary. Photo de Raymond Picon-Borel. Avec Sophia Loren, Paul Newman, David Niven. Angleterre-M.G.M.

WILLIAM ASHER *Beach Blanket Bingo.* Photo de Floyd Crosby. Avec Frankie Avalon, Annette Funicello, Harvey Lemback. American International.

ANTHONY MANN *The Unknown Battle.* Scénario de Ivan Moffat et Ben Knut Kaulekid. Avec Kirk Douglas, Richard Harris, Sir Michael Redgrave. Angleterre-Columbia.

FRANK TASHLIN *The ABC Murders.* Avec Tony Randall, Robert Morley, Anita Eckberg. Angleterre-M.G.M.

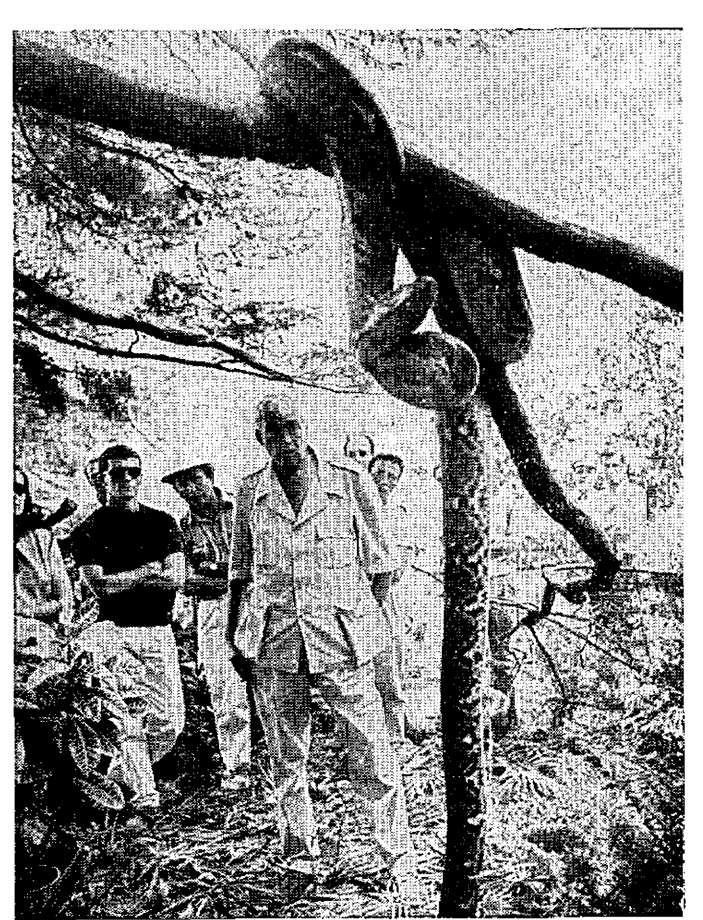
ROBERT ALDRICH : *The Flight of the Phoenix.* Scénario de Robert Aldrich, d'après un roman de Elleston Trevor. Avec James Stewart.

JOHN FORD : *Chinese Finale.* Scénario de Janet Green et John McCormick. Avec Patricia Neal, Sue Lyon, Margaret Leyton.

BLAKE EDWARDS : *The Little Toy Soldier.* Avec Jack Lemmon.

A nos lecteurs

Pour des raisons de délais d'impression, nous reportons à notre prochain numéro (164) la suite de notre enquête sur la crise du cinéma français (cf. n° 161-162). — C.d.C.



John Huston et le serpent dans le Paradis terrestre.

Bible à vendre

Dino de Laurentiis, notre seul « grand » producteur européen, semble patiner à seulement quelques mètres derrière Samuel Bronston sur une glace de plus en plus mince, alors que les impérialistes américains ont gagné la terre ferme. Tandis que Bronston fait des pirouettes de plus en plus savantes pour sauver son empire espagnol de la banqueroute ou d'une saisie pure et simple par son financier, Pierre S. Du-Pont III, de Laurentiis a toutes les difficultés à vendre sa *Bible* en Amérique.

Les patrons de la Métro étaient à Rome pendant la dernière semaine d'octobre. Ils aimèrent bien le premier bout-à-bout que Dino leur montra, mais ils repartirent pour Hollywood sans conclure le marché. Depuis leur retour, les têtes fortes de M.G.M. ont pensé deux fois et les deux raisons de leur refroidissement semblent être : 1° le prix (de Laurentiis demandant entre 5 et 6 millions de dollars pour les droits canado-américains), et 2° la compétition avec *The Greatest Story Ever Told* de George Stevens.

Le coût en publicité, copies et personnel, va faire monter ce prix jusqu'à 8 millions de dollars en moins de deux, et, théorise la Métro, cette somme est dure à récupérer sur le marché « domestique », quel que soit votre film. Quand, par-dessus le marché, un compétiteur comme la United Artists sortira l'œuvre biblique de Stevens en même temps, vous avez perdu d'avance. Sorry, Mr. de Laurentiis...

Le refus de la Métro suit de très près un « non » de la Columbia à 5 millions de dollars et un « non » de Marshall Naify, président de Magna Pictures, à 6 millions de dollars. Jusqu'ici, de Laurentiis n'a vendu le film de John Huston qu'en Allemagne et au Japon, retenant les droits italiens pour lui-même. Le producteur dit que sa *Bible* lui a coûté 13 millions de dollars. S'il ne trouve pas un preneur nord-américain, et vite, le cinéma italien s'écroulera et les secousses se feront sentir à travers l'Europe.

Comme pour appuyer les paroles de Godard (« pas un film ne peut marcher aujourd'hui si, tôt ou tard, il n'est pas acheté par l'Amérique, ou si, d'une manière ou d'autre, les Américains ne sont pas dans le coup »), le refus de la Métro de distribuer *La Bible* en Amérique du Nord précéda seulement de quelques jours un avertissement aux producteurs européens d'Eitel Monaco, le chef de l'association des producteurs italiens (ANI-

CA). Monaco déclara à Rome que la pénétration de l'industrie américaine a atteint des proportoins telles que seule une industrie aux dimensions véritablement européennes pourra sauver le cinéma du Vieux Monde. Il ajouta que si les producteurs français, italiens, allemands et espagnols *ne concluent pas des accords* multilatéraux très bientôt, cinéma et télévision en Europe seront les satellites de M.G.M., Columbia, Fox, Universal, C. B.S. N.B.C. et A.B.C.
Parlant des relations italo-françaises, Monaco dit que le nombre de 70 coproductions par *an restera inchangé, du moins* jusqu'à la mise en vigueur l'année prochaine d'une nouvelle loi d'aide cinématographique italienne.
Selon la Motion Picture Producers Association (M.P.P.A.), l'investissement français dans ces coproductions atteint *10.600.000 dollars alors que* la part italienne est de 8.100.000 dollars. — A. M.

Ford et les femmes

John Ford, terrassé l'été dernier par une infection intestinale, s'est rétabli et prépare son prochain film : l'histoire de huit femmes, en Chine, pendant la guerre civile de 1935. La maladie qui l'attaqua en Irlande pendant le tournage de *Young Cassidy* était si grave que Ford fut transporté d'urgence à Hollywood où il subit un traitement prolongé au Mount Sinaï Hospital. Ford aura « au moins » 70 ans le 1er février (l'âge et même le lieu de naissance de Sean Aloysius O'Fearna sont encore sujets à controverse : Ford et la plupart de ses biographes parlent du 1er février 1895 à Cape Elizabeth, Maine. D'autres, Jean Mitry notamment, ont l'impression que Ford n'est pas né aux U.S.A. comme il le prétend, mais plutôt quelque cinq ans auparavant dans la région d'Inisfree en Irlande, où il tourna *L'Homme tranquille*). Depuis, personne n'avait de nouvelles du malade, et l'on craignait que *Cheyenne Autumn* ne fût le dernier film du maître. Mais un entrefilet minuscule dans le « Daily Variety » de novembre annonça laconiquement que Ford préparait *Chinese Finale*, d'après le roman paru avant guerre de Nora Lofts. La distribution du film est à moitié établie : Patricia Neal, Sue Lyon, Margaret Leighton joueront trois des huit prisonnières d'un camp d'internement. Le tournage débutera ce mois-ci chez M.G.M. — A. M.

Football américain

Le Renard du Vingtième Siècle a perdu une bataille légale qui risque de lui coûter cher (quatre millions de dollars exactement), et dont les conséquences se font déjà sentir : la mainmise des avocats *sur le cinéma américain est* devenue plus lourde. On sait que, depuis le règne de Louis-le-Grand (B. Mayer), l'industrie (pour utiliser le terme hollywoodien) se suffit à elle-même, péchant plus par ignorance, d'ailleurs, que par arrogance. A la grande époque, *où non seulement cinq cents* ingénues, mais aussi une faune d'illuminés, de marchands de tapis, d'escrocs et autres vilains messieurs débarquaient tous les jours, les tout-puissants studios érigèrent des barricades d'abord physiques, puis morales. « Ne faites confiance *à personne venant du dehors* ! Ignorez les initiatives extérieures », telles étaient les règles d'or que Louis enseigna inlassablement aux vassaux, valets et vedettes de la Metro.

Les barrières sont toujours là; les studios sont mieux gardés que les usines astronautiques dont fourmille la Californie méridionale aujourd'hui, et une armée d'avocats garde les « portes morales ».

Ici, il faut ouvrir une parenthèse. Le singulier passe-temps des Californiens (néo ou de naissance : quelque 1.800 Américains immigrent chaque jour en Californie du Sud : ces néo-Californiens sont appelés péjorativement « carpetbaggers », et la meilleure traduction de ce mot qui date de la grande époque de la conquête de l'Ouest, quand aventuriers et chercheurs d'or pouvaient fourrer toutes leurs possessions dans des sacs de toile attachés à leur selle, serait, me semble-t-il : « charognards »...

C'est dans ce sens que Robbins l'a employé pour titre de son best-seller) est de faire des procès. Votre pare-chocs touche celui du gars devant *vous à 2 km-heure, et il sort*, non pour voir s'il y a des égratignures sur son pare-chocs arrière, mais en se tenant la tête comme s'il avait de la peine à croire qu'il soit encore en vie, tout en calculant combien d'argent il pourra gagner en vous faisant un pro*cès. Je connais un type qui* provoque des bandes de jeunes sur les plages jusqu'à ce qu'un des teenagers lui tape dessus, et qui vit des revenus des procès qu'il fait aux parents...

Le cinéma, avec ses millions (revenu total U.S. - Canada : 1,7 milliar de dollars), est évidemment la victime de prédilection : on n'écrit pas des scénarios pour faire des films, mais pour faire des procès. Vous prenez un sujet tombé légalement dans le domaine public, l'histoire d'Esther du Vieux Testament, par exemple, et vous en tirez un scénario. *Vous l'enregistrez au* Writer's Guild of America (coût : trois dollars cinquante) et vous attendez patiemment que quelque Joseph Levine commence à tourner un *Esther*. Là, vous faites un procès. Pour peu que votre scénario ne soit pas trop original et que vous ayez un *avocat* de taille, vous avez de fortes chances de pouvoir démontrer une similitude entre le film *Esther* et votre vieux scénario et, non point peut-être de gagner le procès, mais, une fois la machine judiciaire en route, de faire un « out of court settlement », c'est-à-dire un règlement à l'amiable qui vous rapportera beaucoup moins que les 100.000 dollars de dommages que votre avocat a demandés en cour, mais de quoi vous retirer sur la Côte.

C'est cette hantise des procès qui est la véritable cause du pullulement hollywoodien en courtiers littéraires : ce n'est pas la peine d'envoyer un script à Billy Wilder, c/o Goldwyn Studios, 1041 Formosa Avenue, Hollywood, Californie, 90046. Il ne le lira pas. Le script vous sera retourné avec la mention « non lu », et, si vous examinez la signature sur la lettre qui l'accompagne, vous verrez que c'est celle du chef du « legal department », et non point celle d'un associé, ou même de la secrétaire de Billy.

Le rôle de l'agent littéraire est de garant. Si Ingo Preminger (le frère d'Otto, et le plus grand courtier littéraire d'Hollywood) appelle Wilder et lui dit : « J'ai un script sensass qu'un jeune Français m'a envoyé, un script qui t'ira comme un gant », vous avez une chance. Du coup, vous êtes dans la légalité. Preminger (Ingo) se porte garant de ce que le script est original et non pas un plagiat (c'est son gagne-pain, et il ne se risque *pas sans bien vous connaître*). Dans ce climat tout légal « à couteaux tirés », il est étonnant que la Fox n'ait pas pris ses précautions quant à l'utilisation du nom et du renom de l'Université de Notre-Dame, le célèbre collège catholique du Dakota du Nord, et qu'elle se trouve aujourd'hui embrouillée dans un procès monstre à propos du film de J. Lee Thompson : *John Goldfarb, Please Go Home*. Ce film, produit par Steve Parker, le mari de Shirley MacLaine, devait être une satire voltairienne ridiculisant toutes les vaches sacrées, les « grosses légumes » et les prétentions de notre époque...

Le film fut tourné l'été dernier à la Fox pour trois millions de dollars, et devait sortir à Noël dans deux cents salles d'exclusivité à travers les U.S.A. Puis, coup de théâtre : l'Université de Notre-Dame (mise en cause dans le film à travers sa fameuse équipe de football) fait un procès à la Fox quinze jours avant la sortie prévue. Une semaine avant Noël, Me Greenberg donne raison à Notre-Dame, interdit la sortie du film, jugeant « qu'il est difficile de trouver une justification au film, même avec les idées les plus libérales. La Fox est coupable d'appropriation non autorisée et d'exploitation commerciale du nom, des symboles et de la réputation de l'Université Notre-Dame d'une façon qui fait irréparablement tort au prestige dudit institut ». La Fox a déjà fait appel, réclamant *cinq millions* de dollars à Notre-Dame. — A. M.


Peter Ustinov sur son train en or dans John Goldfarb Please Go Home.

Le traité de Westphalie

La guerre de Trente ans des metteurs en scène américains (*Cahiers* 159) s'est terminée par une victoire. Un accord syndical couvrant les quatre prochaines années a été signé le 2 décembre entre la Directors Guild of America (signataires : Frank Capra, David Miller et John Rich) et l'Association of Motion Picture and Television Producers, après plus de sept mois de négociations. Si la victoire est modeste dans sa portée immédiate, l'accord est néanmoins sans précédent dans les annales de la lutte des réalisateurs américains contre les puissances d'argent. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma américain, les mots « droits créateurs » apparaissent noir sur blanc dans un texte quasi légal entre les metteurs en scène et l'association patronale.

« Je n'aime pas le mot « victoire », puisque dans toute négociation il y a marchandage, déclara aux *Cahiers* John Rich, mais nous avons gagné plus de terrain que nous n'avions osé l'espérer. Le nouvel accord est un pas en avant immense. »

L'un des metteurs en scène du comité de négociation, Ted Post, a bien voulu mettre à la disposition des *Cahiers* une copie de l'accord dont nous extrayons les paragraphes principaux :

D'abord, dans le préambule, ces lignes apparemment néfastes : « Dans tous les domaines commerciaux et artistiques, la décision du producteur est définitive, pourvu que toute prétendue violation par celui-ci des obligations ci-dessous décrites soit rapportée au comité réalisateur - producteur coopératif qui seul aura juridiction. » Ce paragraphe-clé donne donc aux producteurs le dernier mot. Mais en cas de désaccord, le metteur en scène peut avoir recours à ce comité mixte qui sera composé d'autant de réalisateurs que de producteurs. Ce comité d'arbitrage est nouveau. Plus de deux pages sont consacrées aux « creative rights », la section de l'accord pour laquelle les metteurs en scène se sont battus le plus férocement. Dans la section « pré-production », paraissent certains devoirs des producteurs. Le producteur doit aviser le réalisateur des engagements de tout monteur, chef opérateur, comédien, premier assistant ou scénariste survenus avant son engagement à lui. Les obligations de consultation s'étendent également aux prises de vues déjà faites par des « second units »; tout changement de scénario ou engagement de nouveau scénariste. Dans la section « en tournage », relevons que le metteur en scène a le droit de se faire projeter les rushes tous les jours. La section capitale est celle intitulée « post-production ». L'accord invente un nouveau terme pour éliminer toute équivoque au montage. Le metteur en scène a droit à ce qui s'appelle dorénavant « the director's cut ». Ce « montage du metteur en scène » est aussi bien le premier bout à bout que la version définitive. Rappelons que le point crucial des négociations, ouvertes le 26 avril dernier, était la liberté du réalisateur de longs métrages et de téléfilms de monter son film. Le texte donne au réalisateur des droits sur le « looping », la post-synchronisation, l'utilisation de prises de vues d'actualité, et procédés optiques et, finalement, le metteur en scène a droit à une projection du montage définitif *avant* le montage du négatif.

Tout ceci peut paraître banal et, somme toute, peu de chose. Mais dans l'évolution du cinéma américain, ce texte est capital. Fini le temps où le metteur en scène était un type qu'on engageait pendant six semaines pour « faire évoluer les acteurs devant la caméra », comme disait une fois Josef von Sternberg. Fini le temps où la pellicule exposée était une marchandise appartenant au producteur. Le traité met fin au règne absolu du producteur qui, hier encore, pouvait engager et congédier acteurs et techniciens sans en informer le metteur en scène, prendre un nouveau scénariste en plein tournage contre l'avis du réalisateur (le personnage de Prokosh dans *Le Mépris* de Godard est donc mort); refuser au metteur en scène la projection des rushes, et, une fois le dernier plan tourné, lui enlever le négatif et en faire ce qu'il voulait.

L'Ancien Régime existait encore hier. Dans son contrat avec la Fox et le producteur Aaron Rosenberg, Serge Bourguignon a droit au montage définitif du *Reward* pour l'Europe et l'Asie, mais Rosenberg a le dernier mot sur la version américaine. Bernhardt Wicki, tournant presque en même temps *The Visit* pour le même studio, n'avait pas cette clause et Daryl Zanuck lui enleva le film et en fit sa version à lui. « Il faut bien comprendre que c'est la première fois que ces droits artistiques apparaissent sur papier, nous dit Post. Les producteurs auront maintenant quatre ans pour s'y habituer, puis en 68 on poussera plus loin. »

Pour les films dont le devis ne dépasse pas 85.000 dollars, le minimum garanti est de 2.835 dollars. Pour les devis de 85.000 à 125.000 dollars, il est de 3.307 dollars. De 125.000 à 200.000 dollars de devis, il est de 4.252 dollars et, au-dessus de 200.000 dollars, de 4.606 dollars au moins. Pour les réalisateurs sous contrat : ceux qui travaillent vingt semaines sur vingt-six gagnent au moins 13.702,40 dollars; ceux qui travaillent quarante semaines sur cinquante-deux gagnent au moins 27.168,80 dollars. (Comment la D.G.A. est-elle parvenue à établir ces chiffres aux 40 et 80 cents près, tout le monde l'ignore. Mais le toujours cynique Billy Wilder suggère que c'est pour aider les cinéastes à faire face aux cotisations de ladite D.G.A., récemment augmentées...)

L'accord prévoit aussi l'établissement d'un programme d'apprentissage d'assistanat (minimum garanti : 125 dollars par semaine) et augmente de 100 à 125 le nombre de longs métrages qu'un studio doit produire par an avant de pouvoir engager un cinéaste non syndiqué. — A. M.

Voici, dans toute sa splendeur juridique, le paragraphe-clef de la première page (« Dans tous les domaines, etc. ») en V.O. Si vous pouvez faire une meilleure traduction de ce texte mémorable...

« The Producer's decision in all business and creative areas is to be final. Provided, however, that any alleged violation of any of the Producer's obligations hereunder may be referred to the Producer-Director Cooperative Committee which shall have sole and final jurisdiction thereof. »

Wong Tong

Le chef-opérateur James Wong Howe, présentement à Durango (Mexique) pour le film d'Arnold Laven, *The Glory Guys*, a l'intention de reprendre sa carrière de producteur, limitée jusqu'ici à *Go, Man Go* (*Vas-y mon gars*, 1953). Premier projet : l'histoire d'une amitié entre un détective et un orphelin chinois pendant les émeutes Tong de San Francisco, au début du siècle, écrite par sa femme, la romancière Sanara Babb. Le partenaire : Karl Malden.

Autre chef-opérateur américain devenu producteur : Haskell Wexler (*America America*), coproducteur avec John Calley du *Loved One* que Tony Richardson achève actuellement à Hollywood. — A.M.

Festival ou Foire ?

J'aime trop le cinéma canadien français, et j'y crois trop, pour tolérer d'avoir, avec tant d'autres, à me gargariser de louanges « officielles » qui puent leur paternalisme amusé le plus sournois. Depuis cinq ans, par tous les moyens disponibles, radio, presse, conférences, j'ai expliqué avec véhémence la nécessité fondamentale pour la société québécoise du Festival International du Film de Montréal. C'est grâce à une organisation de cette envergure et ainsi conçue que distribution et exploitation ici ont été complètement modifiées, un terme ainsi mis à un ostracisme impensable ailleurs dans le monde aujourd'hui un Bureau de Censure de capacités et ukases correspondant aux normes d'une société féodale attardée, devant alors à son tour être entièrement repensé par le gouvernement de Québec. Consécutivement, un cinéma d'essai, l'Elysée 60-62, une revue spécialisée, « Objectif », une Association professionnelle des Cinéastes, des longs métrages furent enfin possibles. Et à Montréal, sinon en province, on put voir des films de qualité et d'actualité. Grâce au Festival international du Film de Montréal. Pourquoi ? Parce qu'il concernait une « élite » aimant le cinéma et sachant se prononcer, que comblait une semaine consacrée aux meilleurs et plus significatifs films de plusieurs pays. Parce que, non compétitif, ce festival n'avait d'autre *raison d'être* que la présentation d'œuvres faisant progresser le cinéma actuel. L'élite alerta l'opinion publique, fit pression auprès du gouvernement et des monopoles qui dénaturent le cinéma ici depuis cinquante ans.

Or... Les organisateurs du 5e Festival — l'appareil directeur s'est d'ailleurs curieusement rétréci et bureaucratisé année par année — ont décidé qu'il fallait « toucher le grand public ». Pour des raisons financières ? Le Festival bénéficie d'octrois importants que lui accordent trois Conseils des Arts, le municipal, le provincial et le fédéral. Il bénéficie de l'aide précieuse des ambassades plus qu'il ne s'adresse aux distributeurs pour l'obtention des films. L'affluence à la plupart des projections, les quatre années précédentes, était considérable — l'élite fidèle et le proclamant, les snobs faisaient « le nombre ». Tant que son bilan financier n'aura pas été déposé, le Festival ne fera croire à personne qu'il doive surmonter des difficultés telles qu'il lui faille renoncer à sa première politique qui assura

le succès quatre ans durant. Si l'on me demande aujourd'hui mon opinion sur le 5e Festival International du Film de Montréal, je ne peux que répondre qu'il fut *insupportable*. Opinion qui est celle de beaucoup : plusieurs hebdos sans critique qualifié mais jusqu'alors enthousiastes n'ont pas dissimulé leur mécontentement, tel spécialiste, un fondateur de la revue « Objectif », Jacques Lamoureux, n'a pu s'empêcher d'écrire un article indigné...

Modifiant sa raison d'être sous le prétexte fallacieux de satisfaire une plus large audience, le Festival a considérablement déçu le millier de professionnels et de cinéphiles sans lesquels il n'aurait jamais existé, *et n'existera plus*. A-t-il rassemblé « sa » plus large audience ? On peut en douter.

Pour clôturer ce festival, donc, *La Peau douce;* pour l'ouvrir, le magistral chef-d'œuvre de Godard, *Le Mépris*. La presse montréalaise au complet a affirmé, après avoir vu *Le Mépris*, que Godard n'était décidément que l'homme d'un seul film (*A bout de souffle*), qu'il était dorénavant bien vain d'attendre quoi que ce soit d'un cinéaste capable de faire une platitude aussi laide, d'une incohérence prétentieuse aussi lamentable !

Grâce à Langlois, un événement capital ici : *La Symphonie nuptiale*. Parallèlement, une belle et émouvante exposition de photos consacrée à l'œuvre de von Stroheim, amenée par Herman G. Weinberg.

Rayon courts-métrages, rien de bien passionnant. Bien trop exaspérée et d'un mécanisme « avant-garde » de très mauvais goût, une virulente attaque d'un néo-académisme très « Canada » c'est un fait, le néanmoins courageux et parfois bien réussi *Homoman* de Jean-Pierre Lefebvre. Une tentative intelligente et sympathique de démystification, sur le plan cinéma comme sur le plan histoire du Canada, le *Champlain* de Denys Arcand, premier film d'un « nouveau » à l'O.N.F. qui ne semble pas vouloir imiter passivement les produits maison garantis. Un reportage insolent et très adroit sur l'institution nationale pour Américains, le Rocher de Percé, monté avec brio et d'excellents gags, si trop visiblement décalqué d'une Agnès Varda sue par cœur, le pamphlet de Gilles Carle *Perce on the Rocks*. Le jury a partagé le premier prix du Festival du cinéma canadien, section courts-métrages, entre Jean Dansereau, pour *Parallèles et plein soleil*, appliqué, parfois très beau plastiquement, bien lassant, et Colin Low, celui qui fut un maître du cinéma canadien, pour *The Hutterites*, une tragique déception, la mise en images la plus conventionnelle, la plus misérabiliste, la plus nauséabonde d'un fait indéfendable, sinon pour épouses sexagénaires de colonels britanniques des Indes à la retraite, du Georges Duhamel sur pellicule — est-ce assez dire ? Sur quinze longs métrages, à part *Peau douce* et *Mépris*, et bien sûr *Symphonie nuptiale, quatre films à voir absolument* (cela justifie-t-il un Festival non compétitif, une semaine du meilleur cinéma actuel dans le monde ?) : *La Passagère*, d'Andrzej Munk, *Judex*, de Franju, *The Cool World*, de Shirley Clarke, et le Grand Prix du 2e Festival du cinéma canadien, le seul événement d'une réelle envergure durant ce Festival : le film de Gilles Groulx, *Le Chat dans le sac*. Gilles Groulx présente ainsi son film : « *Le Chat dans le sac*, c'est, à travers une simple histoire d'amour, la chronique d'une prise de conscience du milieu canadien français. *Le Chat dans le sac* s'apparente plus au *cinéma-spontanéité* qu'au cinéma-vérité. Le cinéma-vérité refuse l'élément fictif; moi, pas. J'ai voulu mon film aussi spontané que possible, à partir d'un scénario déterminé. Je préparais soigneusement chaque scène. Au moment du tournage, j'expliquais aux interprètes l'idée à développer mais aucun dialogue n'avait été rédigé. »

A un moment critique de l'immédiat et du devenir québécois (quelques bombes ont eu le mérite d'alerter l'opinion publique sur la *colonisation*, enfin sérieusement pensée : et c'est déjà la refuser, mais ont déclenché *une réaction* extrêmement violente, sur tous les fronts — outre que les jeunes « terroristes » soient en prison, purgeant des peines qui pour certains vont jusqu'à douze ans — : information, revendications ouvrières, éducation, avec ratissages et encadrements policiers, haute finance et « conseillers juridiques » des trusts et du pouvoir s'organisant pour faire avorter « par tous les moyens » un mouvement national qui les priverait de leurs privilèges), la fondation d'une revue, « Parti pris », indique pour la première fois une volonté consciente d'orienter et centraliser trop de révoltes qui ne se dépassèrent *jamais pour* aboutir à une option et une éthique révolutionnaires. Dans le contexte québécois 64, « Parti pris » revêt une importance identique à celle, dans la France d'après guerre, des « Temps modernes ». Il ne s'agit encore que d'un noyau — mais il n'y avait encore jamais eu ce noyau.

Gilles Groulx n'aurait pas fait le même film, aussi totalement, si « Parti pris » n'avait pas existé — pour lui, un film doit être aussi un moyen d'action, le héros du *Chat dans le sac* lit « Parti pris », on le voit — et il rencontre Pierre Maheu, le directeur de la revue; ce héros, il pose et se pose la question : révolte, révolution ?... Apparemment, par rapport à « Parti pris », *Le Chat dans le sac* serait assez pâle, inefficace, voire régressif. Le héros choisit l'isolement à la campagne et non l'action, « pour y penser », y perdant de surcroît la jeune fille qui l'aime et qu'il aime. Constatons avant tout qu'un film ne se fait pas comme une revue, qu'il n'a pas à être, c'est préférable. (Et ajoutons que c'est schématiser à l'excès d'une façon bien démagogique que de conclure, la comparaison proposée : « On ne résoudra jamais en effet le dilemme de l'un et du multiple, du social et de l'individuel. Devant eux, il y a deux attitudes possibles, l'action ou la contemplation. Le yogi ou le commissaire. ») Constatons ensuite qu'un film (ou toute œuvre d'art) est le plus souvent plus influentiel, plus révélateur, et donc plus utile, s'il évite tout dogmatisme et atteint d'abord comme entité se suffisant. Qui oserait encore prétendre que tant de films soviétiques rigidement fidèles au réalisme socialiste ont été plus utiles au socialisme que tant de films de Visconti, par exemple ? Constatons enfin qu'à vouloir sectairement réduire un film à l'exposé d'un programme politique, dans la vieille querelle art-politique, ceux qui ne veulent partout que la dernière s'empêchent des ressources infinies qu'aurait pu leur fournir un art autonome. (Faut-il répéter, par ailleurs, le nombre de spectateurs alertés par un film, leur portée, comparativement au nombre de lecteurs d'une revue ?...)

Je tiens *Le Chat dans le sac* pour le premier film canadien dans lequel soient entièrement conjugués documentaire et point de vue personnel, néo-réalisme et éthique, avec son identité propre. Je ne sais pas de document audio-visuel sur *le fait* québécois plus authentique, ni de réflexion sur ce fait (structures sociales et individus) plus personnalisée, dans sa relation avec la totalité s'entend. Avec ce que cela implique — et qui est *montré* d'autant plus puissamment que simplement, sans artifices, sans spectacle — de carences du langage, donc d'impuissance à communiquer, mais d'admirable véracité dans certains emportements, de désolation terne, oppressive presque, du milieu, du décor, mais de lyrisme unique dans l'accord entre l'homme et son pays, d'angoisse et de révolte qui désespèrent mais de disponibilité immédiate et naturelle, de *vitalité* juste d'un *être* non encore compromis, souillé, pourri par le *faire* de civilisations infiniment plus « évoluées », par conséquent basées sur l'exploitation de décadences puisque non encore « révolutionnées ». Je ne sais pas de « forme » mieux conciliée au « fond » québécois qu'elle appréhende.

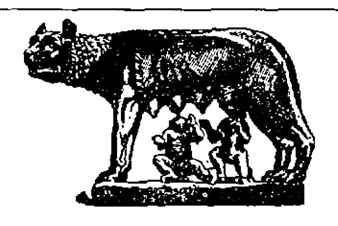
A la fois témoignage sur une société, sans lequel témoignage à eux soumis il est superflu de vouloir inciter les hommes de cette société à la modifier, et essai pour parvenir à une compréhension du « moi » sans laquelle jamais un individu ne se laissera solliciter pour une action, *Le Chat dans le sac* est un film important, comme c'est un beau film, ce qu'il ne faudrait surtout pas négliger. Groulx l'a tourné et monté avec un sens remarquable du mouvement, alternant plans fixes sur de longues et tâtonnantes discussions et plans rapides sur des dérives précipitées, irritées, dans lesquelles jaillissent en signes signifiants des *aperçus archétypes* du monde dans lequel a lieu l'histoire, ou opposant un plan d'un baroque recherché (pauses extravagantes de la fille dans un décor assez inouï) à, en voix off, un commentaire à la fois banal et sérieux (le garçon essaie de s'expliquer). Le film se mire dans son propre décor qu'enfin il révèle pour que soit « réalisée » cette *intention* première et sa fin : un fait (scénario) mis en scène, spontanément, sans altérer rien du propos voulu. Enfin dépassé ce cinéma-vérité trompeur et complaisant dans lequel se pavane une certaine bureaucratie du cinéma canadien que ne sauvent pas quelques gags trop vite fabriqués. Notons que dans l'échec du couple — lorsque le jeune Canadien français part pour la campagne, sa non moins jeune Juive américaine l'abandonne bientôt — je vois, outre la sincérité du constat, sans aucun recours à *aucun stratagème* de dramatisation facile, aussi l'expression de cette misogynie intelligente que savent assumer ceux qui aiment réellement : Barbara aime son amant, mais qu'il ne l'emmerde pas avec son perpétuel dilemme d'homme ne sachant comment s'engager. Certaines répliques, pas si éloignées de certaines de Camille dans l'appartement romain, et d'autant plus que dites par exemple devant un miroir pendant un

maquillage très élaboré, sont révélatrices. Barbara, voulant se borner à leur amour-passion sans questions, devient un obstacle majeur pour Claude se posant les questions qu'il lui faut, *vitalement*, se poser. (Claude : Claude Godbout, Prix d'Interprétation du 2e Festival du cinéma canadien.) Notons, à l'intérieur d'un langage personnel, la triple adéquation Groulx-Québec-cinéma réalisée avec une maîtrise étonnante du cinéma dans sa passion, un sens inné de propriétés cinématographiques pas montrées pour rien.

Pour la suite du monde donnait à voir une réalité canadienne française par ses ancestrales coutumes, un mode de vie immobilisé dans le temps, la perpétuation, un fait traditionnellement conservé, préservé, dans une évolution du monde moderne laissant indifférente la collectivité de l'Ile-aux-Couldres, isolant une particularité en la transcendant, d'ailleurs admirablement. Dans *A tout prendre*, Claude Jutra *se* donnait à voir, en tant qu'individu, singulier, presque en dehors de tout monde identifié comme tel, tentant de se créer un monde onirique et d'usages pour lui seul, si l'auto-film ainsi réalisé n'en était pas moins un admirable monologue pour tous. *Le Chat dans le sac* me paraît la première tentation-tentative de confronter historicité et particularités d'une collectivité et singularité d'un individu s'interrogeant sur cette collectivité à laquelle il appartient *dans* le monde. Un individu tentant de résoudre ses propres contradictions à travers ses rapports avec cette, sa collectivité, au moment où il devine que se joue l'intégration de ladite collectivité dans une dialectique de l'histoire jusqu'alors négligée bien qu'inévitable. (Avoir choisi Couperin et Coltrane pour musique me paraît ici également édifiant.) Michel Brault et Pierre Perrault d'une part, Claude Jutra de l'autre proposent deux aspects distincts d'un présent. Gilles Groulx tente de formuler la synthèse des deux. Ce qui *prévoit* une appropriation du monde bien plus complète et indispensable, contenant alors dialectiquement un devenir (comme tout film de Dovjenko, Mizoguchi, Hawks définit un présent qui explicite un devenir). Ce que *Le Chat dans le sac* fait *visible*.

C'était, à Montréal, une foire bien déprimante. Mais trois moments privilégiés d'une intensité et d'une classe magistrales : *Symphonie nuptiale, Mépris, Chat dans le sac*. En dépit et au-delà de tout mercantilisme ainsi encore le cinéma des cinéastes. — P. S.

Lettre de Rome



Avec *In capo al mondo* (*Chi lavora è perduto*), le seul film anarchique du panorama italien récent, le vénitien Tinto Brass avait suscité beaucoup d'espoir. En 1964, au contraire des autres jeunes metteurs en scène italiens d'avant-garde, Brass a beaucoup travaillé. Il a achevé *Ça ira*, un film de montage sur les révolutions de notre heureux siècle, film sûrement remarquable puisqu'il a mécontenté à la fois les critiques de gauche et ceux de droite. Ensuite, Brass, passé sous contrat avec de Laurentiis, a dirigé deux des cinq épisodes de *La mia signora*, avec le tandem Silvana Mangano-Alberto Sordi, c'est-à-dire selon la même formule de production que *Ieri, oggi, domani* (Loren-Mastroianni). Les deux sketches de Brass sont les plus courts et les meilleurs du quintette (deux de Bolognini et un de Comencini). Ce sont aussi deux brillants exercices de style sur commande d'un jeune metteur en scène qui travaille pour la première fois sous les ordres d'un puissant producteur. *Il disco volante*, en revanche, inquiète davantage : Alberto Sordi, entouré de trois prima donna de Cinecittà (Silvana Mangano, Monica Vitti et Eleonora Rossi-Drago) y fait concurrence à Alec Guiness en interprétant quatre rôles à la fois. Ici, la science-fiction est prétexte à une satire de mœurs de la Vénétie, citadelle du catholicisme clérical en Italie : comme Brass, Rodolfo Sonego, auteur du sujet et du scénario, est vénitien. En fait, *Il disco volante* est hybride : Tinto Brass a greffé sa méthode de tournage moderne sur un scénario traditionnel de comédie à l'italienne : vin vieux dans tonneau neuf, en cinéma comme en œnologie, c'est une opération dangereuse. Par exemple, l'iconoclastie de Brass ne s'accommode pas toujours avec la polémique un peu démagogique de Sonego. Ce qui était langage sincère et direct risque de devenir académisme. Par ailleurs, le fait que, dans les annonces publicitaires, le film soit présenté par la phrase : « ce n'est pas un film à sketches » est très significatif : la manie des films à sketches est en fait l'avant-dernière manie du cinéma italien (la dernière étant celle des westerns), dernier remède imaginé par les producteurs romains pour faire face aux problèmes présents. Les recettes exceptionnelles de *Boccaccio 70*, *Alta infedelta* et *Ieri, oggi, domani*, dépassant toutes le milliard de lires, ont ouvert la brèche : une quinzaine de films à sketches sont déjà en circulation ou à peine terminés, une autre demi-douzaine en cours. Un seul de ces films mérite qu'on s'en occupe — et pas seulement parce qu'à la veille de Noël il a été saisi et enlevé de l'affiche par ordre du procureur de la République à Rome, c'est *Controsesso*, un film à trois sketches : *Cocaina di domenica* de Franco Rossi, *Il professore* de Marco Ferreri et *Una donna d'affari* de Renato Castellani. C'est ce dernier sketch qui a induit la magistrature romaine à saisir le film que la commission de censure avait interdit seulement aux mineurs de 14 ans. Le sketch est une pochade qui tourne autour du « coitus interruptus » et qui, grâce à un scénario parfait et à une interprétation irréprochable (Nino Manfredi et l'inédite Dolores Wettach), a un rythme très rapide et un comique un peu facile mais convaincant. N'ont pas tous les torts ceux qui, avec quelque malignité, affirment que c'est là le meilleur film de Castellani; c'est de toute façon, une confirmation de sa vocation de grand marionnettiste. *Cocaina di domenica* est, au contraire, une déception : tout au moins pour ceux qui, comme nous estiment beaucoup la mesure et la délicatesse de Franco Rossi. Mais le plus important est le sketch de Ferrari. Il est même injuste de parler de « sketch », parce que c'est une véritable nouvelle, un portrait d'homme tracé à l'acide par un féroce et tendre ironiste. Dans la ligne de ses précédents films, depuis *El cochecito* jusqu'à *La donna scimmia* (mais Carlo Ponti se refuse à distribuer *L'uomo dai cinque palloni*, prêt depuis six mois), *Il professore* est, sur le plan du langage, le film le plus aigu et le plus ambitieux de Ferreri, qui, peut-être, en a eu assez sur la « platitude » de sa mise en scène. Mais ce n'est pas du tout un exercice de style. Limité par un sujet à la pornographie inexprimable, Ferreri a été contraint à la rigueur d'un langage extrêmement allusif, au point qu'il en devient parfois allusif pour le spectateur. Comment faire passer autrement l'histoire d'un professeur enseignant dans une école de filles d'une petite ville de province, qui fait installer dans sa classe un cabinet d'aisance pour éviter aux élèves de devoir sortir pendant les expériences, mais en fait pour « écouter » leurs bruits... On resterait dans les limites d'un cas de psychopathologie sexuelle, si Ferreri n'avait réussi à transformer son anecdote en indiquant, toujours par allusions, les causes de cette conduite dans le résultat d'une éducation, d'une mentalité, d'un milieu. Dirigé par Ferreri, Ugo Tognazzi est hallucinant. Il s'affirme ainsi comme le seul acteur « grotesque » du cinéma italien d'aujourd'hui.

M. Mi.



Western latin

Après le peplum, Cinecittà se met au vert des westerns. Sous des noms anglicisés, les tâcherons italiens tournent leur *Rio Bravo* dans La Pouille ou les plateaux d'Espagne. Ici : *Per un pugno di dollari*, de Bob Robertson, avec Pepe Calvo et Clint Eastwood.

Films de demain : Italie

GIAN LUIGI POLIDORO : *La moglie americana.* Scénario de R. Sonego, E. Flaiano, R. Azcona. Avec Ugo Tognazzi, Ginger Rogers, Marina Vlady, J. Prowse. Production: Sancro. Début du tournage le 1er décembre.

Le cinéma italien a, lui aussi, ses « runaways pictures ». Ici, c'est l'histoire d'un bourgeois italien qui, arrivé aux U.S.A., veut à tout prix trouver une épouse américaine. Polidoro (*Le svedesi, Hong Kong un addio*) aime voyager, et le fait avec intelligence, mais, jusqu'ici, le « punch » lui a fait défaut. Il n'est donc pas exclu qu'il le trouve avec Tognazzi, aujourd'hui le meilleur acteur comique italien.

ERMANNO OLMI : *E venne un uomo.* Avec Rod Steiger, A. Celi. Produit par Majestic-Franco London. Début du tournage : le 20 octobre.

C'est le film le plus mystérieux et le plus téméraire que l'on tourne aujourd'hui en Italie. Biographie du pape Jean XXIII ? Pas exactement. Inspiré de « Il giornale dell' anima », journal que Don Angelo Roncalli tint de l'adolescence à la maturité, le film va à la recherche des origines de l'homme qui a donné un visage neuf à l'Eglise catholique. Rod Steiger est le médiateur entre le public et le « giornale dell'anima », Adolfo Celi joue le rôle de l'évêque Radini-Tedeschi dont Roncalli fut le secrétaire et l'élève. Les autres interprètes ne sont pas des professionnels. Entre Sotto al Monte (Bergame) et Venise, Olmi travaille avec une équipe réduite et ne laisse rien deviner aux journalistes de ce qu'il veut faire. « Quelle histoire racontez-vous ? », lui demande-t-on : et il répond par un sourire de sphinx.

GIUSEPPE SCOTESE : *Il pane amaro.* Scénario de G. Scotese. Photo de G.P. Santini. Produit par Ital Caribe. Début du tournage le 1er février (quinze mois de tournage prévus dans quinze continents).

Sujet : la faim dans le monde, la lutte pour la survie dans les pays sous-développés, les métiers difficiles. On a quelques raisons de penser qu'il s'agit en fait d'une spéculation exotique et folklorique (et au besoin un peu sadique) sur les traces de Jacopetti.

MARIO MONICELLI : *Casanova '70.* Scénario de A. Incrocci, F. Scarpelli, M. Monicelli. Photo de Aldo Tonti. Avec Marcello Mastroianni, Virna Lisi, Michele Mercier, M. Mell. Produit par Champion (Carlo Ponti). Début du tournage le 7 septembre.
Marcello, officier de l'OTAN, a besoin du danger pour exalter sa virilité. Un mariage guérira cette particularité psychique. C'est le bon rôle pour Mastroianni, désormais tout à fait lancé comme star internationale. Monicelli est un artisan sûr, et quelquefois, il se dépasse dans le burlesque.

GIANNI BONGIOANNI : *Il colpo.* Scénario de G. Bongioanni. Avec M. Mele, J. Guardiola, C. Doerner, B. Steele, W. Peters, C. Herzig. Produit par Documento. Début du tournage enmars 64. Terminé aujourd'hui.
Bongioanni, acteur, critique, cameraman, fait ses débuts avec une œuvre au canevas néo-réaliste, qui a pour sujet l'émigration italienne vers l'Allemagne. L'action se déroule entre Bisticci, petit village du Sud, Düsseldorf et Milan.

LUIGI COMENCINI : *La bugiarda.* Avec Catherine Spaak, E.M. Salerno. Scénario de Comencini, M. Fondato, D. Fabbri, d'après la pièce de Diego Fabbri. Produit par Ultra. Début du tournage le 7 décembre.
Une pièce de l'auteur dramatique officiel de l'Italie démo-chrétienne, « ad majorem gloriam Catharinae ».

LINA WERTMULLER : *Questa volta parliamo di uomini.* Avec Anouk Aimée, Nino Manfredi, T. Scarano, L. Paluozi, M. Lee. Produit par Archimede Film. Début du tournage le 15 décembre.

C'est encore un film à sketches, mais d'un seul metteur en scène. Pour la réalisatrice de *I basilischi*, c'est l'entrée dans le cinéma commercial. Comment s'en tirera-t-elle ? Le titre (provisoire) laisse entrevoir un renversement du point de vue par rapport aux *Basilischi*, mais c'est peut-être seulement une trouvaille du producteur.

GIANCARLO ZANI : *Umorismo nero.* Avec Alida Valli, F. Lulli. Produit par F. Lulli-Sagittario Film. Début du tournage le 10 novembre.
Autre film à sketches. Zagni avait déçu à ses débuts avec *La belleza di Ippolita*, tentative manquée de Gina Lollobrigida de s'introduire dans le jeune cinéma. Avec Alida Valli, les chances de Zagni sont meilleures, même s'il n'est pas facile de suivre la trace de Marco Ferreri.

BRUNO BOZZETTO : *West and soda.* Long métrage d'animation en couleurs. Sujet et scénario d'Attilio Giovannini et Bozzetto. Décors de G. Mulazzani. Produit par Bozzetto, Milan. Début du tournage le 5 avril 1964.
Avec Emanuele Luzzati et Pino Zac, Bozzetto est le plus doué des « cartoonist » italiens. Il a 26 ans et 26 prix obtenus en Italie et à l'étranger. Ses courts métrages les plus connus sont : *Alfa e Omega, I due castelli, Un Oscar per il signor Rossi, Il signor Rossi va a sciare, Il signor Rossi va al mare.* Son premier long métrage, parodie du western (mais pas seulement du western), d'une longueur de 2.500 mètres, sera prêt en 1966. — M. Mi.

France

JACQUES TATI : *Playtime.* Scénario de Jacques Tati et Jacques Lagrange. Photo de Jean Bourgoin (70 mm, Eastmancolor). Avec Jacques Tati, Barbara Bennecke. Début de tournage : 12 octobre 1964.

CLAUDE SAUTET : *Ont-ils des jambes ?* Scénario tiré du roman de Charles Williams : « Aground ». Adaptation de Charles Williams et Fouli Elia. Photo de Ghislain Cloquet. Avec Lino Ventura, Sylva Koscina, Léo Gordon. Début du tournage: 9 novembre 1964.

ALAIN CUNIOT : *L'Or et le plomb.* Scénario d'Alain Cuniot, d'après le conte de Voltaire « La vision de Babouc ». Photo de Yan Lemasson. Avec Michel Etcheverry, Geneviève Page, Pierre Dac, François Dalou, Maddly Bamy. Début du tournage : 16 novembre 1964.

PIERRE GRIMBLAT : *Cent briques et des tuiles.* Scénario tiré du roman de Clarence Weff, par Clarence Weff et Pierre Grimblat. Photo de Michel Kelber. Avec Jean-Claude Brialy, Marie Laforêt, Sophie Daumier, Jean-Pierre Marielle. Début du tournage: 25 novembre 1964.

COSTA GAVRAS : *Compartiment tueurs.* Scénario tiré du roman de Sébastien Japrisot. Photo de Jean Tournier (Franscope). Avec Simone Signoret, Yves Montand, Pierre Mondy, Pascale Roberts, Charles Denner. Début du tournage: 30 novembre 1964.

GEORGES FRANJU : *Thomas l'imposteur.* D'après le roman de Jean Cocteau. Adaptation de Jean Cocteau, Michel Worms et Georges Franju. Dialogues de Jean Cocteau et Raphael Cluzel. Photo de Marcel Fradetal. Avec Emmanuele Riva, Fabrice Rouleau, Sophie Darès, Bernard Lavalette, Michel Vitold. Début du tournage: 7 décembre 1964.

JEAN-LUC GODARD : *Une Nouvelle Aventure de Lemmy Caution.* Scénario, adaptation et dialogue de Jean-Luc Godard. Avec Anna Karina, Eddie Constantine. Début du tournage : 4 janvier 1965.

PHILIPPE DE BROCA : *Tribulations chinoises en Chine.* D'après le roman de Jules Verne « Les Tribulations d'un Chinois en Chine ». Adaptation de Philippe de Broca et Daniel Boulanger. Dialogue de Daniel Boulanger. Avec Jean-Paul Belmondo, Ursula Andress, Jean Rochefort, Valérie Lagrange, Jess Hahn. Début du tournage : 4 janvier 1965.

JEAN DELANNOY : *Le Majordome.* Scénario de Jacques Robert. Photo de Christian Matras. Avec Paul Meurisse, Geneviève Page, Paul Hubschmidt, Noël Roquevert. Début du tournage : 25 novembre 1964.

Allemagne 65 : ciné an un

En cinq jours de janvier, à Cologne, le sort de *Nicht Versöhnt* s'est joué. Les deux tiers actuellement tournés et montés du film furent présentés à l'auteur, à l'éditeur du roman — et d'autres. Si Straub n'obtenait pas les droits d'adaptation, *N.V.* risquait l'asphyxie. La lutte fut dure. Par chance, *N.V.* avait un adversaire aussi loyal que redoutable : Caspar Witsch, l'éditeur, resté finalement seul en piste — tous les autres s'étant évanouis. Outre le fair-play et le goût du risque, il a, de l'aventurier, la curiosité : il voulait savoir la fin... « Vous pouvez y aller. », dit-il à Straub. Et celui-ci va reprendre le chemin frayé — en repartant de 1917, prochaine scène à tourner. — M.D.

Hallali

Ce n'est pas de la critique, mais de la curée, que relèvent l'acharnement et l'allégresse avec lesquels nos journalistes parisiens ont mis en pièces (croient ces malheureux) le dernier film de Carl Dreyer. Question : les critiques de cinéma sont-ils des chiens ? Réponse : ouah, ouah !
J.R.

Lettre de Stockholm



Alf Sjöberg : L'Ile (Bibi Andersson, Mariam Gräno, Per Myrberg, Karin Kavli et Alf Sjöberg).

Inutile d'insister sur l'accueil réservé par la presse française presque unanime au dernier film de Bergman. Aucun film plus que celui-là n'a besoin, pour être accepté sans desarroi, d'être envisagé non seulement par rapport à tous les films qui l'ont précédé, mais également en fonction de son auteur, des incidents de sa vie privée comme des multiples fluctuations de sa pensée. Et cela est d'autant plus ardu qu'en de nombreux points de cette « confession » Bergman, peut-être effrayé par sa propre audace, s'ingénie à brouiller les pistes... Il a, par exemple, franchement détesté l'essai biographique que lui a consacré, en 1960, le journaliste Fritiof Billquist, ex-figurant de cinéma. Mais, dans le film, Cornélius s'efforce de mieux cerner la personnalité du « maître » en s'attachant à ses conquêtes féminines — à l'instar du jeune cinéaste Jörn Donner qui écrivit, lui aussi, *un ouvrage sur Bergman* (plutôt bien reçu, celui-là) et qui devint, comme on sait, le mari d'Harriett Andersson, personnage familier de l'univers bergmanien. Ce « collage » de comportements divers, glanés dans la réalité, pour l'élaboration d'une seule silhouette, apparemment fictive, se retrouve pour toutes les autres. Le recours au pittoresque des années 20, à la stylisation des décors, aux perspectives en trompe-l'œil, aux situations échevelées, outrancières, paroxystiques, complique d'autant tout décryptage.

Comme tout artiste « anti-démagogique » qui se respecte (ils sont rares), Bergman donne constamment l'impression de rester « extérieur » à ce qu'il montre, même lorsque que le sujet (c'est le cas de *Toutes ses femmes*) ne peut que le concerner au premier chef. D'où une certaine décantation, des « gags » au second degré, qui jaillissent à froid, ou bien qui grincent. Dès lors, il n'est plus même question de supputer si cet « Impromptu de Stockholm » se suffit à lui-même : il ne prend tout son sens que relié à l'ensemble d'une existence et d'une carrière.

Cet été, Bergman a fait monter, par le Théâtre Royal Dramatique « Les trois couteaux de Wei », d'Harry Martinsson, dont l'action se situe en Chine, à l'époque Tang. Tout en travaillant à d'autres projets scéniques pour les mois à venir, (dont « La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat. représentés par les pensionnaires de l'Asile de Charenton sous la direction du marquis de Sade », pièce du cinéaste d'avant-garde Peter Weiss), il rédige un nouveau scénario qui sera vraisemblablement tourné (en Cinémascope) dès la fin du printemps prochain, dans une île de la côte atlantique (avec Sven Nykvist comme chef-opérateur et Bibi Andersson comme principale interprète).

Mais voici que, quelques mois à peine après son entrée en vigueur, la politique de détaxation fiscale, pronée et obtenue par Harry Schein au profit de l'Institut Suédois de Cinéma, porte déjà ses fruits, au-delà des espérances les plus prometteuses. Plus de vingt-cinq nouveaux films sont actuellement en chantier (ce qui, relativement à l'échelle française, devrait correspondre, pour un seul trimestre, à cent-soixante nouvelles productions). Le cinéma « de papa » et celui de fiston voisinent allégrement : Alf Sjöberg décrit, dans *L'Ile* (*On*), les réactions hostiles des habitants d'une petite île que les autorités militaires veulent faire évacuer, pour y installer une base de recherches et d'expérimentation d'armes. (Scénario : Alf Sjöberg et Bengt Jahnson; photo : Lars-Göran Björne; interprètes : Bibi Andersson, Per Myrberg, Karin Kavli, Jan-Olaf Strandberg.) Arne Sucksdorff, autre figure traditionnelle du cinéma suédois, rapporte du Brésil *Chez-nous à Copacabana* (*Mitt hem i Copacabana*), où il traite de la vie misérable et sans but des enfants des quartiers pauvres de Rio de Janeiro. Autres vétérans toujours en activité : Arne Mattsson, qui tourne en Yougoslavie les extérieurs de *Blajackor* (Les Marins), et Hasse Ekman qui signe, avec *Akentskapsbrottaren* une adaptation (sans surprises) de « L'Hôtel du Libre-Echange », de Feydeau, brillamment défendue, toutefois, par Gunnar Björnstrand, Siv Ericks, Birgitta Andersson et Sven Lindberg.

Du côté de la « nouvelle vague », Jörn Donner et Bo Widerberg vont incessament réaliser chacun leur troisième œuvre (celle de Widerberg, rappelons-le, s'intitulera *Amour* 64). Vilgot Sjöman, quant à lui, vient d'achever son troisième film : *La Robe* (*Klänningen*), inspiré d'un roman d'Ulla Isaksson, où est analysé minutieusement le conflit qui oppose une femme d'âge mûr (Gunn Wallgren) à sa fille (Tina Hedström), éprises du même homme (Gunnar Björnstrand). Depuis *La Femme sans visage* (*Kvinna utan ansikte*, 1947), nous n'avions guère eu l'occasion de voir Gunn Wallgren à l'écran : très annexée par le théâtre, elle est pourtant l'une des plus étonnantes actrices de notre temps. C'est également son troisième film que vient de tourner Hans Abramson : *Au nom de l'amitié* (*Fö sällskaps skull*). Harriett Andersson y est une jeune journaliste, volontaire et indépendante, entourée d'Ingvar Hirdwall (*Le Quartier du corbeau*), Lars Lind, George Fant, Sigge Fürst, Catrin Westerlund et Mona Malm. Elle se refuse à toute hypocrisie sociale et n'hésite pas à faire scandale, lorsqu'elle se sent menacée par les conventions. (Scénario : Kristina Michanek; photo : Gunnar Fisher). Lars-Magnus Lindgren, lui, en est déjà à son quatrième film : *Cher John* (*Käre John*), d'après un roman d'Olle Lansberg. Les principaux interprètes en sont : Jarl Kulle, et Christina Schollin. Ake Falck vient également d'achever *Ennuis nuptiaux* (*Bröllopsbesvär*), d'après une œuvre de Stig Dagerman (le grand « suicidé » de la littérature suédoise moderne), joué par Lars Lind, Jarl Kulle, Catrin Westerlund, Christina Schollin).

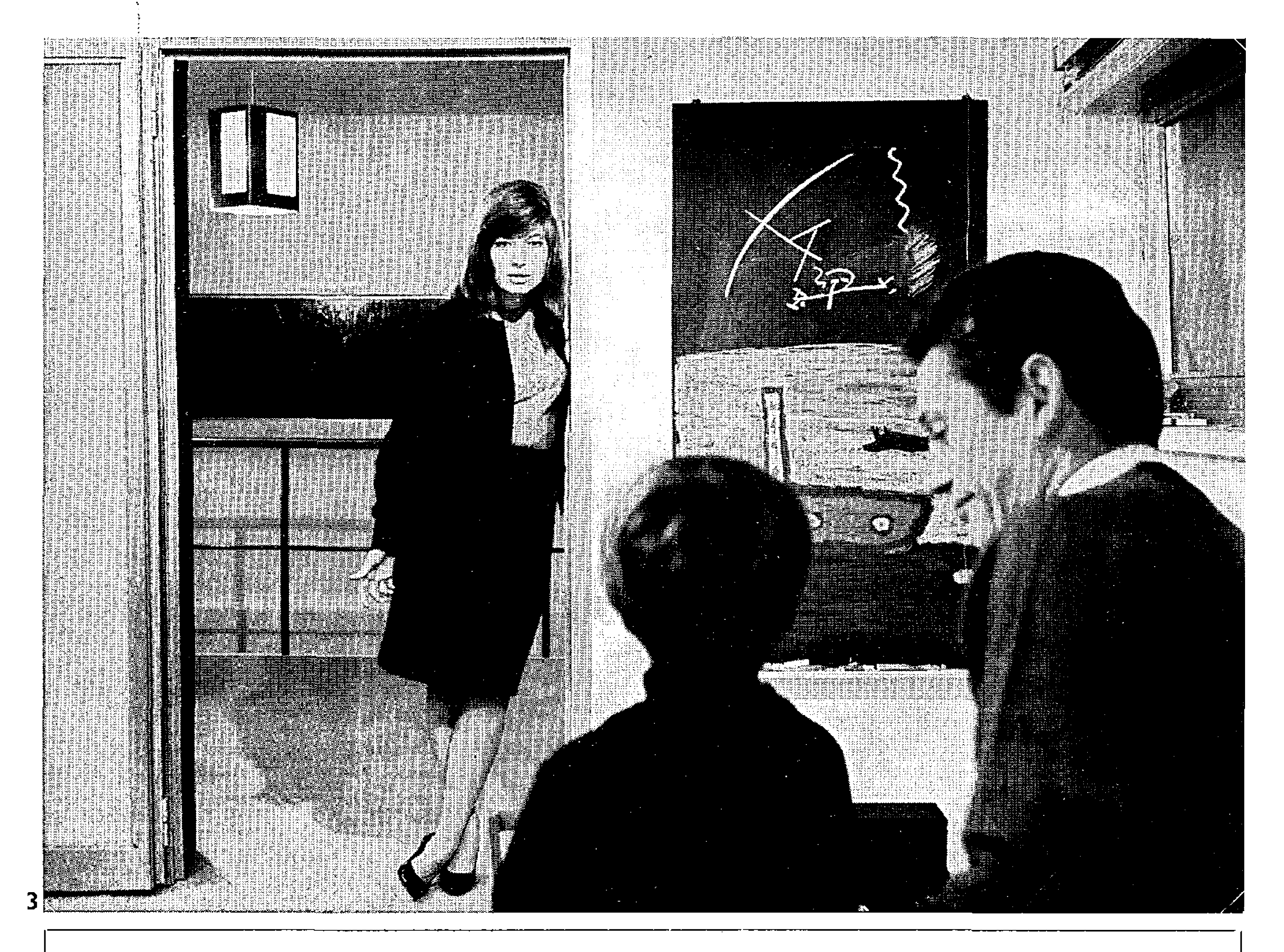


Vilgot Sjöman : La Robe (Tina Hedström, Mimi Pollack et Gunn Wällgren).

Enfin, les « débutants ». Ils sont légion : à vrai dire, jamais dans toute l'histoire du cinéma suédois, il n'y en eut autant en une année. Nous les passerons en revue le mois prochain. — J. B.

1

2


3

le cahier critique

1 JEAN-LUC GODARD :
Une femme mariée,
Philippe Leroy, Macha Méril.

2 ALFRED HITCHCOCK :
Marnie,
Edith Evanson, "Tippi" Hedren.

3 MICHELANGELO ANTONIONI :
Il deserto rosso (Le Désert rouge),
Monica Vitti, Valerio Bartoleschi, Carlo Chionetti.

Il l'a dit s'il l'a dit c'est fini t'es pris

MARNIE (PAS DE PRINTEMPS POUR MARNIE), film américain en Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Jay Presson Allen, d'après le roman de Winston Graham. *Images :* Robert Burks. *Décors :* George Milo. *Costumes* · Edith Head. *Musique :* Bernard Herrmann. *Montage :* George Tomasini. *Interprétation :* « Tippi » Hedren, Sean Connery, Diane Baker, Martin Gabel, Louise Latham, Bob Sweeney, Alan Napier, S. John Launer, Mariette Hartley, Bruce Dern, Henry Beckman, Edith Evanson, Meg Wyllie. *Production :* Alfred Hitchcock, 1964. *Distribution :* Universal.

Le film hitchcockien peut se définir brièvement et globalement : itinéraire, en forme de quête aventureuse, dont les clefs (plus ou moins dévoilées) résident dans l'en deçà ou l'au-delà des consciences.

North By Northwest est l'un de ceux qui répondent avec le plus d'empressement à cette définition, lui qui totalise toutes les dimensions de l'œuvre d'Hitchcock, sous la forme à la fois la plus élémentaire, la plus profonde et la plus spectaculaire, et où le maximum de logique coïncide avec le maximum de mystère. Dans ses deux derniers films, au contraire, Hitchcock dissocie deux des directions de son œuvre, épurées chacune au point qu'un minimum d'éléments doit supporter un maximum de significations, et le défi s'accroît de ce que, tantôt le maximum, tantôt le minimum de mystère baigne l'ensemble.

Dans *Les Oiseaux*, aucun semblant d'élucidation ; le mystère reste, énorme, cependant que la phase violente de l'aventure, réduite dans le temps, a pour support les seuls oiseaux — sur qui s'est condensée toute la charge de l'œuvre. *Marnie*, au contraire, semble se réduire à ses seules dimensions psychologiques, et déboucher sur une totale élucidation. Et c'est la phase violente de celle-ci qui constitue le climax (dont la durée a encore diminué) du film.

Mais *Marnie* constitue, à l'issue de cette dégression progressive, un autre pôle de l'œuvre hitchcockienne, où se lient tous ses thèmes. Ce serait peut-être ici le lieu de faire de la thématique exhaustive (étant admis qu'il n'y a pas seulement, chez Hitchcock, récurrence de situations ou formulations privilégiées, mais enchaînement serré des pièces d'une même aventure indéfiniment reprise et variée), mais, outre que ce serait bien long, ce serait faire injure aux admirateurs du maître : même l'hitchcockien moyen est capable de se retrouver dans cette forêt, grâce aux signes de piste ici même abondamment distribués. Bornons-nous à prendre celui des thèmes que privilégie et fait aboutir *Marnie :* celui de la mère terrible et de la femme impossible.

Dans *North*, la mère n'est qu'entr'aperçue, dont la faute livre son fils (le privant même de son identité) à un aventureux exil, à l'issue duquel, après avoir établi l'incertaine identité de sa compagne, il se retrouvera lui-même, par et en elle. Dans *Vertigo*, la mère n'est plus qu'un filigrane, mais la femme vient au centre de l'œuvre, dont l'identité confine à l'évanescence : femme fantôme.

Dans *Psycho*, s'amorce la transformation qui va réduire la même logique onirico-fantastique à n'être plus que l'arrière-plan d'un processus psycho (patho) logique devenu grille privilégiée. Ici, la femme et la mère prennent place aux deux extrémités de la chaîne, mais chacune à un niveau différent de réalité. La faute de la femme (vol) induit une errance au terme de laquelle elle sera la proie d'une mère fantôme réincarnée par un psychopathe. Le film se poursuit sans elle jusqu'à la découverte de la mère réelle : cadavre.

Enfin vient *Marnie*, qui semble se réduire entièrement à une psychopathologie de la faute — également incarnée chez la mère et chez la fille. Celle-ci, voleuse, est aussi fugueuse, et si, à la fluidité de ses identités, on ajoute sa frigidité, on voit qu'elle est triplement insaisissable et que, pour en rester dans le psychologique, on n'en aboutit pas moins à un autre avatar de la femme fantôme. Mais celle-ci réincarnera sa vraie nature, grâce à l'homme qui exorcisera sa culpabilité.

Rupture dans le cours de cette évolution : *Les Oiseaux*, qui nous confrontent brutalement avec le mystère fondamental, ailleurs plus ou moins transposé, mais jamais ignoré. Le moindre des regards de la mère, chargés d'une omniscience coupable, nous indique qu'elle *sait* le pourquoi du gouffre (ouvert par quelle faute ?) dont la béance appelle ce déluge que les oiseaux — qui ailleurs en indiquaient la fin — se chargent ici d'incarner. Dans tous les cas, le schème est le même : la mère, lourde de culpabilité, engage sa descendance dans une aventure périlleuse (dont elle peut être aussi la sanction — positive ou négative), et au cours de laquelle le héros ou l'héroïne, exilés, dénaturés, ne pourront réintégrer leur être que s'ils trouvent l'amour.

Interpréter ? Mais la multiplicité et la constante fusion des plans qu'explore l'œuvre (du cosmique au social, en passant par tous les autres), fait qu'aucun d'eux — pas même celui qui se trouve privilégié au départ — ne saurait être dissocié de l'ensemble pour fournir, de cette œuvre, une clef. L'opération serait aussi dangereuse et arbitraire que facile et légitime, puisque, nécessairement partielle et partiale, elle ne risquerait jamais non plus d'être totalement fausse. Aussi bien, tout chef-d'œuvre est-il toujours une totalité indécomposable (et affectée d'un surcroît qui en fait autre chose que la somme de ses éléments), et Hitchcock n'est là-dedans qu'un cas particulier : il est celui qui rend évidente la présence du mystère, qui ne cesse, malignement, de provoquer à une élucidation — par ailleurs interdite.

Mais si, au lieu d'un plan d'interprétation (en fonction duquel relier tous les thèmes), on privilégie un thème (à partir duquel recouper tous les plans), on risque d'esquisser une meilleure approche de l'œuvre.

Donc, je reprends. Si *North* est de ceux qui vous comblent le plus, c'est aussi qu'il vous plonge dans une constante et profonde euphorie : il est le film onirique par excellence, et où le cauchemar finit par combler le manque qui l'avait suscité, le gouffre où il vous avait projeté : c'est la femme retrouvée, et la scène finale des baisers dans le train — train qui aussitôt s'engouffre dans un tunnel. Or, le manque originel venait de la mère (dont la faute fut d'avoir quitté la maison au moment où son fils voulait la joindre), mais la faute était partagée : le fils, à son âge, aurait dû pouvoir se passer de sa mère (et, à ce premier lien, devra se substituer le dernier, qui le rend à une autre féminité) : nous retrouvons là, mais à un niveau plus rationnel, dont le mystère est autre, le drame mère-enfant.

Ces quelques fils que nous avons vus se nouer dans *North*, formeront la trame des films suivants, mais ce sont fils que *Les Oiseaux* font descendre d'un ciel qui nous reste caché, tandis que *Marnie* les fait surgir d'un sol plus familier. Au lieu où ils se rencontrent, la trame s'épaissit.

La mère de Marnie a vécu son existence sur deux modes également quoique inversement aberrants. De l'extrême relâchement (femme qui trop s'abandonne, elle se prostitue), elle est passée à l'extrême raidissement : femme trop rigoureuse, elle refuse la vie. Nous remontons ici à la faute originelle, et nous voyons la fille la prolonger (également, sous une double face) ; car elle vit entre deux démesures : celle du refus (frigide, elle garde ce qu'elle devrait donner) et celle de la possession (voleuse, elle prend ce qu'elle devrait laisser).

De l'une, comme de l'autre, on peut dire qu'elle en fait, ou n'en fait pas assez, mais c'est aussi qu'elle en sait, ou n'en sait pas assez. La mère s'est murée pour avoir trop voulu murer son secret (et d'être dans le secret des dieux lui fait retrouver la position de la mère des *Oiseaux*), secret qu'elle devra révéler à sa fille pour que celle-ci puisse se révéler.

Mais cela implique que, mettant fin à son obstination coupable, la fille, de son côté, accepte de s'ouvrir et (révélant ce qu'elle garde secret) d'ouvrir à l'homme sa féminité. Plus question, non plus, de dissimuler son identité, et c'est dire que (renonçant à violer ce que l'autre doit garder) elle cessera de voler. Lorsqu'elle sera parvenue à réaliser la juste mesure de l'ouverture et de la fermeture au monde, elle sera enfin elle-même.

Nous voyons que *Psycho*, là aussi, fait transition. Perkins garde avec lui (au propre et au figuré) la mère dont il aurait dû se séparer (et dont la faute originelle fut d'être possessive), laquelle exclut la femme qui pourrait le sauver. Il se trouve ainsi être la punition de celle qui, pour garder l'argent volé, vient se cacher chez lui, et l'homme de qui elle a dû s'éloigner (son amant — et ici, peut-être, possédait-elle aussi ce qu'elle n'aurait pas dû posséder) ne pourra la sauver.

De ces deux axes (parents-enfants, hommes-femmes), le carrefour, de toute évidence, est la sexualité. Or, l'œuvre de Hitchcock en est baignée, comme pas une (et ce n'est pas un hasard si Bresson, le plus pervers des cinéastes avec Hitchcock, a lui aussi lié vol et perversion : *Pickpocket* ne cesse de renvoyer de l'une à l'autre transgression). *North* est un rêve érotique, et l'on sent que le mystère des *Oiseaux* est loin d'être étranger au sexe. Dans *Psycho* (où la sexualité, moins diffuse, tend à condenser sa charge sur quelques éléments précis), Perkins extériorise par une allure plus qu'équivoque son lien aberrant avec la féminité. Ce qui nous amène à Marnie, en qui se conjuguent la faute de l'héroïne de *Psycho* (le vol) et celle de Perkins (le refus de l'autre sexe), et qui, comme lui, tend vers l'androgyne. Je ne veux pas seulement parler de sa composante amazone et de son lesbianisme latent, mais de cette hyper-féminité dont elle arbore consciencieusement tous les canons, faite de trop de signes et trop extérieurs pour répondre à une réelle féminité. Toute distorsion sur le premier de nos deux axes se traduit par une distorsion (qui a parfois nom perversion) sur le second.

Mais dans *Marnie*, en même temps que se poursuit le processus de clarification, nous est décrite l'accession au salut : un homme aime Marnie, il a compris la nature du conflit, et c'est lui qui provoquera le dernier et brutal contact avec la mère, qui le résoudra.

A ce point du conflit, nous devons repartir du niveau le plus banal et le plus profond qui soit : Marnie fut une enfant mal aimée. Trop aimée en même temps que pas assez, puisque élevée en vase clos par une mère qui la couvait et qui, murée dans son rigorisme et dans sa dissimulation, allait jusqu'à lui cacher son amour.
L'enfant naît malade de sa mère (se remet-on jamais de la faute qu'elle commit en vous expulsant de son ventre ?) et il ne deviendra apte à vivre que si, après cette douloureuse disjonction, sa mère sait se conjoindre à lui durant son enfance, tout en le (et en se) préparant à une autre disjonction : celle de l'adolescence. L'enfant qui n'a pas eu la juste mesure de sa mère, vivra dans la démesure sa relation avec le monde, incapable de mesurer ce qu'il doit en accepter et en refuser, ce qu'il doit en recevoir et aussi lui donner. Dans tous les cas : esclave de ce monde, comme il l'est des fantasmes, issus du passé, qui le font s'enfoncer, toujours plus avant, dans l'impasse qu'il a dû choisir. Que l'un des trois pas soit mal franchi, et les fantômes viennent à vous.



MARNIE : "Tippi" Hedren

Tout se passe comme si, trop ou pas assez protégé, l'enfant n'avait pu sécréter cette armature (squelette pour se tenir, autant que carapace pour se protéger, et filtre réglant les échanges avec l'extérieur) sans laquelle on est condamné, soit à être rongé par un monde dont on reçoit les impacts sans protection aucune, et auquel on se donne, s'abandonne, dans une déperdition sans fin ; soit (et ceux-là seuls survivent) à se forger de toutes pièces, dans un délire de surcompensation, l'enclos caparaçonné au sein duquel on s'isolera, muré dans un refus de la vie qui va de pair avec une possessivité agressive. Ce que fit, ce que devint Marnie.
La seule chance de salut, c'est l'autre, dans l'amour. Encore faut-il accepter l'autre. Marnie le peut-elle ? Car on le chérit, le monde qu'on s'est patiemment construit (et les fantômes qui l'habitent), et on le défend obstinément contre celui dont on sait bien que l'intrusion ferait tout s'écrouler.
De fait, Marnie, lorsque s'est relâchée sa longue obstination à défendre l'intégrité de son mal, au moment de l'affrontement final qu'elle s'est laissé imposer, s'écroule. La carapace se dissout, que tant d'artifices avaient édifiée, et il n'est pas jusqu'à son aspect physique qui ne change : il semble qu'elle doive aller rejoindre la vieillesse de sa mère, ou, régressant plus encore, rejoindre la mère de *Psycho :* ce squelette que le fils a échoué à intégrer.
Ce cercle vicieux où s'engagent mutuellement, de régression en transgression, ceux qui trop gardent ou trop peu se gardent, une chanson l'exprime, sous sa forme la plus élémentaire : « Su'l'pont du Nord un bal y est donné... Non non ma fille tu n'iras pas danser... Son frère arrive sur un bateau doré... » Et tous deux d'y aller ; au premier pas, de glisser ; au troisième pas, de se noyer : « Tel est le sort des enfants obstinés... »
Hitchcock aime bien les chansons enfantines : rappelez-vous celle qui vient aux oreilles de l'inconsciente Tippi des *Oiseaux*, assise près de l'école, cette comptine dont la psalmodie augmentative va de pair avec l'accroissement de la menace : derrière Tippi, qui leur tourne le dos, s'accumulent les oiseaux.
A cette chanson répond en écho celle de Marnie : « Mother, mother, I am ill — Go for the doctor on the hill... », qui énonce, elle, la nature de la menace.
Nous en venons ici à ces liens plus subtils, autre face de la thématique d'Hitchcock, avec lesquels celui-ci tisse, au sein de chaque film (et de film à film) ses images dans le tapis et draine d'autres courants de signification qui, plus ou moins consciemment perçus, travaillent le film en profondeur, et travaillent aussi l'âme du spectateur.
Et Hitchcock sait bien ce qu'il fait, qui a dit (n° 147) cette phrase capitale : « Les subtilités que le public ne verra jamais sont absolument nécessaires, car elles enrichissent l'ensemble et lui donnent plus de force. »
Mais (ce serait en savoir trop) il ne saurait être conscient de *tout* ce qu'il fait, et cette phrase de Klee le traduit bien : « Moyennant la maîtrise des données formelles, on est assuré de pouvoir obtenir des constructions capables de supporter des *dimensions nouvelles dépassant le métier conscient.* »
Définitions qui se répondent d'autant mieux que les deux artistes se sont toujours essayés à traduire les mêmes mystères fondamentaux de l'homme, avec ses grands ou ses petits cosmos, hantés des mêmes terreurs (dont ces « Jadis surgis du gris de la nuit »), ponctués des mêmes gags et des mêmes signes de piste, et ce, dans des œuvres aussi profondes que simplistes, en quelque sorte : enfantines.
Suivons quelques-uns des autres fils d'Hitchcock. La bande, sur le quai de la gare, que, juste après son vol, suit Marnie, c'est celle même qu'après le sien suit en auto, lors de sa fuite, l'héroïne de *Psycho*. Cette bande (de même que la voiture écartelée blanc-noir) est un des éléments qui matérialisent la figure de son destin : l'écartèlement schizophrénique. Dans *Marnie*, au contraire, la bande exactement suivie (comme par un enfant qui joue à suivre la bordure du trottoir) incarne la rectitude et la raideur de son obstination.
Maintenant, viennent les variations sur les lieux retirés. Toilettes où se retire aussitôt Marnie pour effectuer, par décoloration, le changement d'identité. Toilettes où elle se retirera, avant le vol, pour attendre la sortie du personnel. Lieux secrets où effectuer les actions cachées. (Et lieux où se retire généralement le voleur pour examiner le portefeuille.) Lieux où fut tuée l'héroïne de *Psycho*.
Autres liens (de ces canaux par où se réintroduit le mystère là où il semblait qu'il y en avait le moins) : ceux qui relient la jalouse Jill (personnage secondaire, mais capital) aux autres personnages, notamment à la mère (qu'elle ne verra jamais). Il faudrait ici la rapprocher de certain personnage des *Amants du Capricorne*, mais cela nous entraînerait trop loin que d'aborder cet autre nœud de l'œuvre, où tout se retrouve. Bornons-nous à remarquer, sur le visage de Jill, une légère distorsion faciale qui semble bien répondre — par quelle secrète sympathie — à celle qui défigure presque la mère de Marnie. Et il y a aussi cette entorse au poignet, dont se prévaut indûment Jill, et qui fait écho à l'infirmité de la mère de Marnie (le genou) qui matérialise sa faute et sa hantise. C'est peut-être que, comme la mère, Jill est de celles qui savent. Mais (espérant séparer Marnie de cet homme qu'elle aussi aime, en secret) elle parle. Et par deux fois : révélant à Stutt l'identité de Marnie, et à Connery l'existence de la mère. Mais ici, rompre la loi du silence est toujours bénétique, et cette révélation amorcera la résolution du drame.

Il y a aussi les couleurs. Mais ici leur élision prolongera (ou constituera) l'amusement éventuel du lecteur, en lui laissant matière à explorer. Passons aux décors. Il en est deux qui se répondent (construits dans le même esprit) : celui de la rue du port (maison de la mère) et celui de la maison de l'homme. Or, c'est dans la première que se déroula, par une nuit d'orage, le drame qui s'y dénouera, grâce à l'homme dont Marnie fit la connaissance, un jour d'orage, dans la seconde.

Ce plan de la rue du port, plus que l'évasion (et le bateau qui est au bout la clôt), traduit la claustration. Or, ce fut dans la mythologie d'avant-guerre un des grands motifs du thème port que la très particulière claustration de la maison aux filles — cette fille à matelots que fut Marnie, comme l'aura dès le début pressenti celui qui aura fait la liaison avec *Une fille dans chaque port...* Mais lorsque ce décor revient terminer le film, c'est au décor final des *Oiseaux* qu'on doit penser (espace plus ouvert, mais aussi plus bouché par la menace), d'autant que s'y déroule la même chose : l'homme et la femme s'éloignent en voiture.

A cette différence près, semble-t-il, que, dans *Marnie*, la menace s'est évanouie. Mais est-ce vrai ? Si je me pose la question, c'est à cause des enfants : les enfants à comptine de tout à l'heure, maintenant muets, immobiles (figés en cours d'action), petits monstres suprêmement inquiétants, aussi inquiétants que l'étaient, dans leur immobilité, les oiseaux qui terminaient l'autre film. Quel drame ? Nous le savons déjà, l'avons déjà vu se jouer, ce drame qu'on ne cesse d'hériter pour le réengendrer, et déjà nous nous demandons quels fantasmes, quels monstres, la faute de Marnie est en train d'enfanter, à quels oiseaux de malheur la future mère a voué sa descendance.

Nous revoici dans le plus vaste drame, dont l'œuvre de Hitchcock ne cesse de boucler et de rouvrir le cycle. Vieille histoire. Car nous sommes tous issus de ces mêmes premiers parents dont il est notoire qu'ils furent plus que douteux et que, pour en avoir voulu trop savoir, ils firent de nous des exilés, perpétuellement à la recherche de leur identité première, tournant en rond comme ensorcelés, jusqu'au vertige, mais sans jamais retrouver leur nord, perpétuellement hantés, fussent-ils jeunes et innocents, par les monstres qui ne cessent de leur mettre la main au collet, à qui nous déclarons vainement que nous sommes de faux coupables, mais qui ne nous font jamais grâce de l'ombre d'un doute.

Restent quelques chances. Pour nous, trouver la femme. Une qui ne disparaisse pas.

Michel DELAHAYE.

Collages

UNE FEMME MARIÉE (ex-LA FEMME MARIÉE), film français de JEAN-LUC GODARD. *Scénario :* Jean-Luc Godard. *Images :* Raoul Coutard. *Décors :* Henri Nogaret. *Montage :* Françoise Colin. *Musique :* Ludwig van Beethoven. *Interprétation :* Macha Méril, Bernard Noël, Philippe Leroy, Roger Leenhardt. *Production :* Anouchka Films-Orsay Films, 1964. *Distribution :* Columbia.

Est-il possible de poser un regard d'ethnologue sur la société dont on fait partie, sur soi-même ? Vous croyez vous voir tel que vous êtes dans un miroir ; en vérité, vous ne vous *y voyez jamais qu'en train de vous y regarder.* Y a-t-il un miroir subtil qui puisse vous montrer à quel point vous êtes peu vous-même à ce moment-là, un miroir critique qui puisse glisser dans l'image qu'il vous renvoie une réflexion sur la réflection, de façon que, au terme de cette médiation, vous puissiez retrouver et connaître votre naturel ? Le cinéma bute sur la même difficulté lorsqu'il prétend à l'objectivité : il est, parmi tous les langages, celui qui réduit le plus la distance entre les signifiants et les signifiés. Le cinéma, a dit un personnage de Godard, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde. Mais c'est ce qui en fait précisément un prodigieux mécanisme de fascination. Qu'est-ce alors qu'une vérité vécue dans la fascination ? A quoi bon nous arracher à l'immédiateté de notre existence si c'est pour nous en faire le voyeur médusé ? Un film qui ne se veut pas seulement moyen d'assouvissement imaginaire ou de mystification, doit savoir éveiller au cœur même de la fascination une conscience réflexive qui éclaire le spectateur moins sur le spectacle que sur la façon dont il se dirige vers lui et l'habite.

Dans *Une femme mariée,* nous sommes à un certain moment dans le cinéma d'Orly, où les deux amants se sont donné rendez-vous. Un plan nous montre les rideaux s'écartant sur l'écran d'Orly, dont la blancheur vient coïncider avec celle, réelle, de l'écran de la salle dans laquelle nous sommes en tant que spectateurs. Il y a pendant quelques secondes une oscillation « métaphysique » de l'image qui tend à se résorber dans son support matériel, comme si le cinéma se résignait à n'être plus qu'une toile blanche éclairée par un projecteur. C'est par un même court-circuit réflexif entre le réel et l'imaginaire que nous nous réveillons d'un rêve par le fait même que nous prenons conscience de rêver. Au plan suivant, nous voyons nos personnages de face, regardant l'écran, c'est-à-dire nous, les spectateurs réels, réveillés de notre fascination de voyeurs par le sentiment troublant d'être vus. Déjà, dans *Le Mépris,* nous pouvions voir Coutard (Godard) en train de filmer, qui terminait un panoramique en braquant sur nous l'œil de sa caméra, nous désignant comme objets de la vision cinématographique, et faisant basculer ainsi le rapport du voyant au visible. Klee disait qu'il jugeait qu'une toile était aboutie quand c'était elle qui se mettait à le regarder. Certes, il est facile à un cinéaste d'opérer artificiellement de tels retournements. Cependant, ce ne sont pas chez Godard des procédés isolés qui réveilleraient périodiquement le spectateur de sa fascination, mais au contraire les accents caractéristiques d'un style.

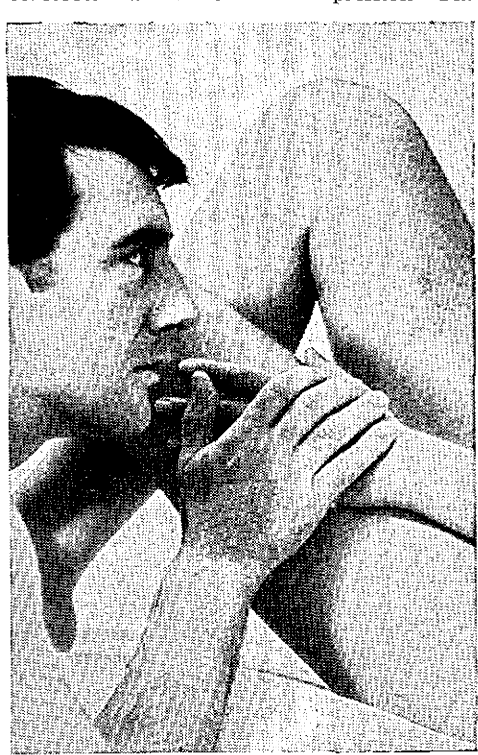
La première image nous montre un bras et une main gigantesques qui rampent sur l'écran. Le décor préféré de Godard, c'est un fond blanc et neutre. Les murs, les tapisseries, les draps de lit viennent constamment anéantir leur blancheur dans celle de l'écran, en repoussant les personnages dans la salle. Il arrive que, dans une séquence de conversation, un gros plan fixe obstinément un visage, l'isole de la scène à laquelle il participe ; le personnage finit par faire irruption dans notre espace et s'adresse directement à nous, comme dans le cinéma-vérité ; d'autant plus que le texte est parfois improvisé, et que les acteurs cessent alors de parler en tant que personnages d'une fiction pour parler d'eux-mêmes en tant qu'acteurs. L'amant (Bernard Noël) joue au surplus le rôle d'un acteur, ce qu'il est évidemment dans la réalité, et quand il parle de ses expériences professionnelles, il cesse de jouer et s'adresse directement à nous. Dans tous les films de Godard, les plans de la réalité et de l'imaginaire se brouillent, et l'on y voit des écrivains, des philosophes, des cinéastes venir parler en leur nom à des personnages de fiction ; et jamais sans doute les acteurs ne sont aussi librement eux-mêmes.

Godard inaugure ainsi des rapports originaux entre les spectateurs et le film. Il prend le contre-pied des films traditionnels qui tentent de nous absorber dans l'imaginaire. Chez lui, la fiction est fragile, elle vient parfois se fondre dans le réel, ou inversement, elle se discrédite par excès, en glissant vers la caricature ou la loufoquerie, comme dans le numéro de la femme de ménage, ou dans celui de l'annonce publicitaire sur les avantages des habitations modernes, débitée sur le ton de la conversation par Charlotte (Macha Méril) et son mari. Macha Méril nous ramène à nous-même en imitant notre posture dans la voiture. Tout contribue à maintenir chez le spectateur la conscience d'être tel, et une attitude critique vis-à-vis du caractère fictif de ce qui lui est montré. Or, nous l'avons vu, les comédiens ne jouent rien sinon leur personnage réel. Godard procède ici à la façon du Pop' Art, qui introduit des objets réels, usuels, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art pour les donner à voir dans une perspective changée. Dans un monde où tout est truqué, les moyens traditionnels d'illusion peuvent jouer paradoxalement le rôle de révélateurs. Et ces propos, ces gestes, cette manière d'être dont nous suspectons l'authenticité constituent tout un *langage* qui nous est commun et familier — si familier qu'il rend nécessaires ces médiations esthétiques pour devenir perceptible.

A ce sujet, il n'est pas indifférent que Godard soit Suisse. Certes, tout le monde l'est dans une société dite « de consommation », et surtout dans la France de l'ère U.N.R. Mais un Suisse natif a tout de même plus de chances de pouvoir connaître et assumer sa suissitude. La suissitude, ce n'est pas seulement l'assoupissement par le confort, c'est aussi le sentiment d'être culturellement colonisé, la méfiance devant un langage qu'on reçoit de l'étranger, menacé par les germanismes et les gallicismes, l'impression de ne pouvoir parler qu'entre guillemets. Ecoutez l'accent suisse de Godard dans *Bande à part,* cette élocution appliquée et monocorde, comme lorsqu'on cite ou qu'on se résigne à utiliser un néologisme ; et cette manie des citations, ce penchant à considérer les mots de l'extérieur, à partir de leur architecture graphique, de les disséquer, d'en recoller les tronçons dans n'importe quel ordre, comme si leur signification cessait de leur être naturelle, et de les agglomérer. Il y a là un malaise vis-à-vis du langage qui apparaît surtout dans *Le Mépris,* sur lequel il ne serait pas inutile de revenir.

Le conflit conjugal entre Camille (Brigitte Bardot) et son mari se réduit en effet à une opposition radicale sur le langage : l'attitude de Camille, qui s'obstine dans son silence, se caractérise par un refus sauvage et désespéré des mots. Elle se sent trahie par eux. Les mots sont, comme l'argent, des moyens d'échange, et par conséquent des moyens d'oppression ; avec cette différence qu'ils exercent une contrainte moins brutale mais plus intime : l'argent n'a pas d'odeur, on le touche du bout des doigts et on s'en lave les mains si ces manipulations sont douteuses. Les mots, au contraire, s'expirent du plus profond de nous par la bouche. On croit parler intimement de soi, mais on fleure l'haleine des autres. Le pire est qu'on finit par s'imprégner mutuellement au point de ne plus être sensible à l'odeur commune : l'Autre, ce malin génie, monologue par toutes les bouches, et nous n'avons plus qu'à laisser les mots résoudre nos problèmes et décider pour nous. C'est l'attitude du mari de Camille, dont l'obstination à vouloir tout formuler est inauthentique : il aliène complaisamment sa réalité contradictoire et singulière à l'ordre du langage, qui escamote magiquement les contradictions et l'innocente.

N'en concluons pas trop vite que Godard est un misologue réactionnaire : mettre en évidence l'échec de la communication sans s'y complaire, c'est esquisser un langage authentique. Si, dans cette coproduction, Godard a laissé les acteurs s'exprimer dans leur propre langue sans les doubler, ce n'est pas pour renforcer artificiellement l'impression d'in-



UNE FEMME MARIÉE :
Bernard Noël et Macha Méril

communicabilité : il se sert au contraire de la nécessité de traduire chaque propos comme d'un révélateur. Quand vous parlez à un interlocuteur étranger à qui l'on doit traduire à mesure ce que vous dites, vous surveillez davantage vos mots ; vous prenez conscience que ce que vous soutenez ne s'accrédite souvent que grâce à la discrète complicité de l'intonation ou de l'allure syntaxique de votre langue. La traduction fait perdre à vos propos leur innocence et exhibe la nudité de leur sens. C'est en somme la contre-épreuve de la parodie des discours d'Hitler dans *Le Dictateur,* dont Chaplin ne retenait que le message intonatoire. D'une façon générale, Godard sait bien se servir des acteurs étrangers : dans leur

bouche, les mots retrouvent soudain une fraîcheur perdue, comme s'ils se mettaient à signifier pour la première fois.

Une femme mariée est encore un film sur le langage. Godard nous y présente à la façon d'un ethnologue un univers concentrationnaire, le nôtre, avec ses stalags luxueux, ses loisirs enrégimentés, sa discipline omniprésente. Le corps lui-même doit se soumettre aux normes du « triangle équilatéral », et on le redressera au besoin par un impitoyable carcan à sonnerie. (A-t-on analysé la signification sociale ou morale de ce canon de l'esthétique bourgeoise qui prescrit à la femme de rentrer le ventre, qui était pourtant jusqu'à la fin du seizième siècle le principal attribut de la séduction féminine, et qu'on aimait relâché et arrondi, comme le représentent les peintres maniéristes ?) Dans ce système rigide, tout a un sens, qu'il s'agit de déchiffrer. Il s'agit donc ici d'un langage plus subtil que le langage oral, et vis-à-vis duquel il est beaucoup plus difficile de prendre une attitude réflexive, car il se compose de signes en quelque sorte clandestins que nous intériorisons jusque dans nos goûts, dans notre manière d'être, et même dans notre anatomie. Comme l'a montré Roland Barthes, les objets de notre décor quotidien ne sont eux-mêmes, sous leur accoutrement criard, que des signes déguisés qui nous renvoient à d'autres signes en un tourbillon de faux-fuyants qui aspire notre liberté.

Comment se dégager de cet engluement, comment se faire ethnologue ou martien quand le fait même de voir nous compromet déjà ? Certains peintres, sentant le visible leur échapper, tentent de briser ce mécanisme infernal de la signification par le procédé du collage, qui dérange l'ordre des apparences familières et substitue aux rapports complices des rapprochements inattendus. Ce procédé permet de prendre du recul, de redonner aux choses leur opacité, en un mot de *voir.* On a raison de rapprocher *Une femme mariée* de la peinture de Rauschenberg : Godard lui aussi, avec des moyens de cinéaste, bouleverse l'ordre de présentation des choses, découpe le réel pour en redistribuer les éléments de façon insolite. Les scènes d'amour sont discontinues, hachées par le montage ; une caméra myope analyse d'un point de vue strictement syntaxique un jeu complexe de jonctions de bras et de jambes, en décourageant toute participation érotique ou sentimentale (sauf chez les membres de la commission de contrôle).

C'est avec la même minutie que Godard analyse les inscriptions de toutes sortes qu'il trouve sur les affiches ou dans les journaux, comme s'il s'agissait d'épigraphies obscures qui se prêtent indifféremment à mille interprétations et suggèrent mille correspondances. On peut imaginer que, dans quelques millénaires, des savants interrogeront ainsi les lambeaux de notre civilisation, avec la même ferveur incongrue qu'ont nos archéologues pour la pacotille des nouveaux riches de Pompéi. Godard classe soigneusement les documents qu'il rapporte de ses prospections et les range sous des rubriques désignées par des intertitres. Il va jusqu'à expliquer par des légendes la conversation des deux jeunes filles au café, sous la rubrique « Ce que toute femme doit savoir ». Sans doute était-ce le seul moyen de contrarier l'indécourageable bonne volonté du spectateur et de maintenir le parti pris d'attention critique contre toute velléité de compréhension complice.

Il y a quelque chose de scandaleux dans ce point de vue ethnologique qui fait de nous une société sans histoire, aux institutions rigides, où il n'y a pas de passions mais des rites, pas d'événements mais des scènes de genre. Certes, Godard n'est pas un crabe, et il ne peut feindre de l'être. Mais le cinéma a ce privilège contradictoire et redoutable d'être en même temps une ouverture ontologique au réel et un moyen de le manipuler. C'est dire qu'on peut l'utiliser pour faire voir le monde sous une incidence d'étrangeté, mais aussi pour le travestir. Cette ambiguïté a déterminé deux grandes écoles successives auxquelles on a l'habitude de se référer pour situer le style d'un cinéaste : celle qui exploite au maximum les possibilités rhétoriques de l'écriture cinématographique, et principalement du montage, en vue d'une reconstruction orientée du réel, en infléchissant ou en oblitérant le sens naturel des choses au profit d'une signification délibérée (Eisenstein, par exemple) ; et l'école « phénoménologique » qui tend à supprimer les médiations pour appréhender le spectacle avec une impartialité spéculaire. (A. Bazin s'en est fait le théoricien. Cf. Christian Metz : « Le cinéma : langue ou langage ? » in « Communications » n° 4.) Godard échappe pourtant à cette classification. Il est, certes, un grand manipulateur (le terme est de Roberto Rossellini), car il met à profit toutes les ressources syntaxiques du cinéma pour nous arracher à l'immédiateté du vécu. Mais on ne saurait pour autant le classer dans la première catégorie : il ne prémédite aucune signification, et ses nombreuses innovations stylistiques ne sont pas des moyens pour accréditer une reconstruction tendancieuse du spectacle, mais un jeu.

C'est cette apparente gratuité qui lui vaut beaucoup de détracteurs. Pourtant, beaucoup de peintres, de Delacroix à Klee, ont assuré ne découvrir souvent le sujet de leur tableau qu'au terme d'un développement formel en quelque sorte ludique. Picasso en a même fait la démonstration dans *Le Mystère Picasso.* Le jeu que pratique Godard, qui consiste à redistribuer autrement les éléments découpés dans le réel, ou à conjuger de manière irréaliste les différents langages — images, paroles, musique, bruits — qui composent le film, n'est pas exactement gratuit. Pour les enfants, le jeu le plus passionnant et le plus constructif, c'est de démolir : ils apprennent ainsi à connaître les articulations des choses. De même, les manipulations cinématographiques les plus saugrenues disloquent la logique de nos comportements et la mettent négativement en évidence. Dans la séquence intitulée « Le présent et la mémoire », Godard a supprimé sur la bande son les répliques des interlocuteurs de Macha Méril. Ses propos à vide révèlent par défaut l'essence même du dialogue : une certaine manière de prendre appui sur les paroles de l'autre, des intonations purement allocutives qui quêtent la complicité. Godard a souvent recours à ce procédé de suppression expressive : on ne prend jamais mieux conscience du mouvement que l'on effectue pour gravir un escalier que quand, dans l'obscurité, on pose le pied sur une marche qui n'existe pas. Parfois, c'est inversement l'accumulation qui est révélatrice : la succession des « je t'aime », la scène de ménage sur le thème des « tu n'avais qu'à... » résument le couple.

Godard perturbe l'ordre des motivations, multiplie les combinaisons arbitraires ; il met un long monologue de Céline dans la bouche de la femme de ménage, des citations décousues un peu partout ; il est aux aguets des interférences fortuites entre l'anecdote et les slogans publicitaires, les titres des journaux, etc. C'est une technique de désintégration des apparences qui peut rappeler les jeux surréalistes de l'écriture automatique ou du « cadavre exquis », avec cette différence qu'elle ne tente pas d'exhumer un inconscient mythique, mais de découvrir l'insolite qui n'est nulle part ailleurs qu'à la surface des choses, en suscitant une vision neuve, non complice, ce que Merleau-Ponty appelait une *perception sauvage.*

Pour cette raison, les résultats seront nécessairement inattendus. Le cinéaste est ici apprenti-sorcier : il accorde aux signes le droit à l'autodétermination, sans bien savoir ce qui va en sortir. Picasso lui-même — la comparaison s'arrêtera évidemment là — n'a jamais précisément *cherché* ce qu'il a fini par exprimer, il l'a *trouvé* au hasard d'une évolution autonome de formes. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre une affirmation beaucoup plus modeste qu'on ne croit. Dubuffet, si attentif aux suggestions du matériau en devenir, déclenche sur la toile, la pierre ou le cuivre des chaînes de phénomènes physiques ou chimiques dont il n'a pas le contrôle, qu'il sait simplement arrêter au bon moment. Comme lui, Godard est moins acteur que spectateur. Il n'est pas d'œuvre authentique qui ne se remette en cause comme langage — c'est ce qu'on appelle l'humour —, et qui ne renonce par conséquent à préméditer exactement ce qu'elle exprime en fait. C'est le jeu de qui-perd-gagne, une succession de chutes rattrapées dans l'insignifiance, où l'artiste joue et perd sa démiurgie. Il y faut effectivement de la désinvolture. Mais il y faut aussi une grande sensibilité et une grande présence d'esprit pour capter au passage, dans les grandes catastrophes sémantiques, des défigurations expressives ; et aussi un certain courage esthétique pour en faire la matière d'une œuvre sans justification rationnelle, puisque ce sont autant d'outrages à la raison acquise. Quant au talent, le temps est venu où c'est au public d'en avoir. — Michel THEVOZ.

Décollages

Alberto Giacometti. — « Avez-vous déjà vu des tableaux parfaits ? Moi, je n'en ai jamais vu. C'est une des caractéristiques de l'art, d'ailleurs. Une hélice d'avion, pour fonctionner, doit être parfaite, un verre à vin ne doit pas être ébréché. Par contre, une œuvre d'art n'est toujours qu'une vision partielle du monde extérieur, toujours précaire aussi. »

Sur la critique. — Thématique, elle le fut souvent. Trop souvent. Morne ou enthousiaste, elle recensait les idées, négligeant leur support. De ce fait, les entretiens avec Barthes et Lévi-Strauss déçurent les mal-nourris qui n'y virent que décadence de la critique alors qu'il eût fallu percevoir au-delà des fausses querelles (l'erreur du jugement porté par Lévi-Strauss sur *The Birds* n'a, par exemple, que peu d'importance), les signes avant-coureurs de son renouveau. Par bonheur, la théorie entraîna une praxis : la récension par Michel Delahaye de *Man's Favorite Sport?* Le premier, en effet, il démonta un acte, la signification, et proposa implicitement l'étude des effets, sans laquelle *Viaggio in Italia* demeure un mystère. Et *Une femme mariée* une totalité irréductible. Que ces considérations puissent paraître superflues, *extra muros,* nous force à une justification anticipée. Sur un point tout au moins, le film de Godard recoupe l'œuvre de Renoir : l'art et sa critique dans un même produit (faut-il rappeler une déclaration de J.-L. G. à Venise : « Le spectacle de la vie se confond finalement avec son analyse » ?). Quoi de plus naturel alors que ce rappel sur l'efficience de nos armes et leur mise à neuf ? A l'image d'*Une femme mariée,* sujet et objet se confondent.

Sur le sens connoté. — Dans le dernier numéro de « Communications », Christian Metz, après avoir noté que « le cinéma est par nature condamné à la *connotation* puisque la

dénotation vient toujours *avant* son entreprise artistique », commet un contresens regrettable. Il refuse le montage, l'assimilant à la manipulation du réel dont Rossellini se méfiait. Godard, lui, ne s'y trompe pas. Respecter la réalité ne signifie pas pour autant la *non-intervention*. Un exemple : il dispose (j'oublie à dessein le drapeau « libre » du taxi) un certain nombre de signes que Charlotte *ne peut remarquer, alors* qu'elle rejoint à Orly son amant. Leur enchaînement n'est visible que du spectateur : Prenez parti - Danger - Danger - Arrêt d'urgence - Prenez parti - Madame si vous aimez votre mari. Hors de la perception de Charlotte, ils ne la *touchent* donc pas. Cependant, chacun d'entre eux dramatise l'action. Quel rôle exact leur attribuer ? N'éclairent-ils pas plus nettement encore que les séquences précédentes cette absence de conscience ? Rien n'est moins sûr puisqu'ils ne condamnent pas Charlotte. Peut-être sont-ils tout simplement les pointillés qui nous manquaient pour relier les « fragments d'un film tourné en 1964 » ? Car si le monde moderne se caractérise par cette impossibilité de mettre bout à bout deux idées, les signes visuels forment un maillon que nulle chaîne ne relie à Charlotte. Un peu comme ces monologues *brisés*, ces *confessions* sans foi, ces égarements où la raison n'est plus maîtresse.



UNE FEMME MARIÉE
Macha Méril

Sur une émotion. — Un ovale plein, les cheveux masquant à peine le front, les yeux ouverts et cendrés, la bouche large, lourde. Jeune femme. C'est la seconde, à droite de l'écran, lors de la séquence à la piscine. *Celle qui ne sait pas...* Celle qui n'ose pas. D'elle je ne sais rien sinon qu'elle me renvoie à *La Nuit du carrefour*, à Winna Winfred qui, sans cesse, caressait maladroitement une fourrure. Un plaisir simple !

Sur une absence. — D'une certaine manière, *Le Nouveau Monde* annonçait *Une femme mariée*. Ce qui, au lendemain d'une explosion atomique, disparaissait chez Alexandra manque dès aujourd'hui à Charlotte : l'âme, cette conscience de soi et d'autrui. Robert et Pierre souffrent eux aussi du même manque. « Ils n'ont plus (c'est Godard qui le déclare) que des réflexes physiologiques. » Cette idée est perceptible au niveau de la pensée, c'est-à-dire de la mise en scène. La fragmentation du corps répond à une double motivation : *retrouver* la leçon de Klee tout en la subissant. « Retrouver » gêne sans doute car le verbe implique la préexistence d'un acte alors que l'œuvre de Godard *n'a nul besoin* de justificatif... Le ventre coupé du visage, les couples rarement cadrés ensemble dans leur nudité témoignent que *l'harmonie n'est plus* leur vérité. Des gestes identiques. On prend la pose. La Mise en Scène ! Un disque, deux lits que l'on rapproche.

A la page 204 du tome XXXVIII de ses « Œuvres » (édition russe), Lénine écrit : « La conscience humaine non seulement reflète le monde objectif, mais le crée. » Charlotte, Robert et Pierre le *répètent*. Réifiés, ils ne savent plus que répéter les mots fabriqués à leur usage, comme lorsqu'ils vantent les *charmes de leur appartement*. Ils digèrent. Charlotte le confesse : « Je ne suis pas un animal. Des fois je regrette (...) Mais voilà, nous, y faut qu'on *comprenne*. » *Terrible* aveu que celui-ci, qui traduit cette non-participation, cette soumission, rendues plus sensibles encore par la blancheur impersonnelle *du fond sur* lequel elle parle. Au contraire, observez combien l'espace réservé à Leenhardt est meublé, vivant. On objectera que le mur blanc ne peut que réfléchir sa propre image. Balivernes ! C'est plutôt du côté d'Antonioni et de *Tentato suicidio* qu'il faudrait regarder.

Sur l'enfance. — Pour le gosse, je propose l'explication suivante. Ne décrit-il pas la fabrication d'une fusée ? Selon moi, oui. Ainsi rejoignons-nous *Il deserto rosso* et cette *précision* de J.-L. G. : « Mais c'est aussi un film pour les mutants. »

Sur une absence (suite). — Film sur une disparition, la disparition des *relations inter*-humaines et le passage graduel à un univers objectal, *Une femme mariée* conduit à une nouvelle façon de voir, à une rupture (déjà amorcée avec *A bout de souffle* et poursuivie depuis dans tous les autres films) avec les traditions dites du récit. Cherchant, en effet, à retrouver une certaine pureté de conscience, qui l'amène à se débarrasser des explications, et donc d'aller du signifiant au vécu, J.-L. G. est constamment en quête de nouvelles formes de *récit, seul moyen* de poser des questions sans les truquer à l'avance par des schémas tout faits. Avant de se demander pourquoi les choses sont *comme elles sont*, il faut d'abord admettre qu'elles sont ce qu'elles sont. Toute controverse doit commencer par là. C'est à partir de ce moment *précis qu'elles* posent des problèmes et deviennent significatives. On songe devant un tel parti pris à la « réalité sans addition étrangère » dont parlait Engels, ou encore à Brecht. Toutefois, après l'avoir indiqué soulignons-le, il ne s'agit pas de copier la nature mais de la penser. Ainsi, outre l'hommage au Kazan d'*America America*, la séquence en négatif d'*Une femme mariée* refuse-t-elle la mystification, car enfin c'eût été se prendre au jeu, dénoncé par ailleurs comme *source* de perte du réel, et donc facteur d'aliénation, que de laisser libre cours au plaisir de filmer des cover-girls. En inversant sa pellicule, J.-L. G. *montre* que ces filles n'existent que sur le celluloïd. Ainsi naît la contestation de notre époque. — Gérard GUEGAN.

Pas de printemps pour la prisonnière du désert

IL DESERTO ROSSO (LE DÉSERT ROUGE), film italien en Technicolor de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario :* Michelangelo Antonioni et Tonino Guerra. *Images :* Carlo di Palma. *Décors :* Piero Poletto. *Costumes :* Gitt Magrini. *Musique :* Giovanni Fusco. *Musique électronique :* Vittorio Gelmetti. *Montage :* Eraldo da Roma. *Interprétation :* Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Lili Rheims, Rita Renoir, Aldo Grotti, Valerio Bartoleschi, Emanuela Pala Carboni, Bruno Borghi, Giulio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram Nino Madonia, Giuliano Missirini, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Scherpiani, Bruno Scipioni. *Production :* Antonio Cervi - Films Duemila - Francoriz, 1964. *Distribution :* Francoriz.

Lieu commun. La relative banalité de ses rares entretiens en témoigne, Antonioni n'a *rien à dire*. Entendons par là : guère plus, du moins au niveau d'un certain contenu littéraire, qu'un Hawks, quand bien même la restriction « thématique » que l'on sait tendrait à faire accroire, fort paradoxalement, le contraire. Et si l'art se mesurait au seul degré d'innocence des créateurs, l'Italien, *sans* aucun doute, ferait à bien des égards figure de gamin, face au rusé Yankee. Mais guère plus qu'un Hawks c'est, on le devine, déjà *beaucoup*. A cette aune, le mensonge et l'adresse participeraient donc des attributs de celui que l'on assure « classique » (je renvoie ici à ce qu'en *disait, le mois dernier*, Comolli), tandis que franchise et naïveté ne seraient pas les moindres privilèges d'un cinéaste entre tous qualifié de « moderne ». Il se pourrait bien, si du moins d'aussi confortables oppositions nous retenaient encore. Les deux aventures dessinent, en se complétant, le visage unique du Cinéma, et si Godard (après Renoir et quelques autres, mais rares) emprunte à l'une et l'autre son équilibre spécifique, c'est qu'il est un bien faux classique ou, dira-t-on, un moderne des plus trompeurs. Et ce « quelque chose à dire », par-delà les pièges d'un vocabulaire rabâché *ou les boniments* des confectionneurs de messages, ce fut là très précisément le cancer de toute une littérature (que Flaubert, le premier, *refusa de cautionner, posant* comme fin ultime à Madame Bovary la restitution de ce jaune particulier des moisissures, qu'une vie de *labeur n'est pas indigne de figurer :* Breton lui-même, si rétif à l'art du roman, concède la grandeur d'une telle obstination) ; et si la peinture avait été ce que Diderot, à travers Greuze, eût désiré qu'elle fût, les arts plastiques eux-mêmes auraient mal échappé à la contamination du dire-souverain. Les modernes remettent en place les certitudes, et les reclassent, plutôt qu'ils ne les brouillent, et réinventent l'évidence (Valéry, Braque). C'est là leur gloire, et leur *péché* peut-être (voyez aussi Paulhan, idiot du village). On le redit sans crainte d'être entendu, et les débats n'y changent rien : Robbe-Grillet l'affirmait encore, l'été dernier à Cérisy-la-Salle, courtoisement mais fermement, à un parterre de vieilles dames très dignes : « Nous ne *parlons pas du* monde, nous parlons *le* monde. » (De même Ponge, autre idiot du village : « Je ne suis pas intelligent », s'excuse-t-il à son *habitude, collectionnant* cailloux et mimosas, et Ricardou est bien content.)

Méfiez-vous des disciples. Bref, nos auteurs, depuis plus d'un siècle, se tuent à nous dire qu'ils ne disent rien. Excès d'humilité, ou présomption comme rarement ? Il faut les prendre au mot, et leur accorder l'avantage *du plus éloquent* des mutismes. Œuvre-action, œuvre-discours, œuvre-présence : vaine querelle, et que cet acte, ou ce discours ou cette présence *engagent d'autres communications* que celles que cerne la parole, voilà qui ne surprend personne, à l'heure où l'on interroge les signes avec l'exaltation des décou-

vreurs de continents. Mais Antonioni, direz-vous, la non-communication, le décalage des sentiments, la difficulté d'être, l'aliénation, le Monde Moderne... Ces termes commodément journalistiques, même validés par l'auteur (on lui a, il est vrai, tendu la perche, et clairement fait sentir la coquetterie des réticences et des scrupules abusifs : alors, ces mots ou d'autres, une fois épuisées les références pavesiennes...), recouvrent un malentendu qu'on voudrait ignorer, s'il ne tendait à se substituer aussi impudemment (et imprudemment) au commerce moins dévalué que l'œuvre tente d'engager avec son spectateur. Je vous l'accorde, votre Antonioni philosophe n'a pas très bonne mine, et ne vous dispense pas de lire Platon, Marx ou Wittgenstein : si tel était son message, ou si la somme des véhicules formels empruntés l'y astreignait sans rémission, oui, Bardem, Cavalier et Cayatte pourraient sans ridicule briguer bien des honneurs. Voilà qui ne laisse pas d'intriguer : les chroniqueurs vilipendent, le plus souvent avec férocité, l'antonionisme dégénéré, et déplorent, à l'occasion des festivals toujours prêts à les accueillir, l'incompréhension brouillonne de quelques malheureux épigones, les Patroni-Griffi, Rodolfo Kuhn, Manuel Antin (j'en oublie : ils sont légion), — mais vantent innocemment chez le maître les éléments les plus superficiels que l'application des copistes dénonce. Eléments qui, accédant chez ces derniers à l'essentiel du discours (d'où la nécessité didactique des cancres, qu'il faudrait étudier avec plus d'esprit de système), possèdent l'aveuglant éclat de l'inanité. Les détracteurs professionnels d'Antonioni, eux, tournent à dessein la difficulté confondant dans la même rage, toujours in... boutie, d'expression, maîtres et élèves : voilà qui est plus simple, et plus honnête, à tout prendre. Au vrai, la démarche et la trajectoire particulières d'Antonioni, de *Le amiche* à *Deserto rosso*, le privent (pour un temps ?) de postérité constructive : il ruine, en l'accomplissant jusqu'au bout, au moins tout un « vocabulaire ». La critique peut tenter le décalque littéraire du trajet : l'art ne vit pas de miettes, mêmes royales, et ne doit le refaire. Faut-il rendre un auteur responsable d'autoriser ainsi les erreurs d'accommodation les plus grossières ? Antonioni rejoint par là les autres grands incorruptibles qui, avec l'humour le plus pervers, ont su créditer de préoccupations enfin dignes d'estime le cinéma aux yeux des gens qui ne l'aiment pas : Bunuel, Bergman, Resnais. Leur ironie s'enchante des fausses pistes — celles que l'on tient pour les plus sûres, et se plaît à inverser les pôles : les insectes du premier, les « symboles » du second, les travellings du troisième protègent des secrets moins fréquentables que les maquillages de faux secrets qu'ils jettent en poudre aux yeux, tout comme l'affichage ostentatoire de leurs métaphores, où l'on aime à localiser leur « lourdeur », est souvent l'arbre (cf. *Toutes ses femmes*) qui cache la forêt. Par politesse, ils invitent à croire que cet arbre *est* la forêt, et ne s'en défendent, si on les interroge. Ce n'est pas toutefois par politesse que le public — idem la critique — les prend au mot : il va, ce public, au spectacle, vous savez, cette « tranche de gâteau » dont se repaît un célèbre gastronome. Retournerions-nous au cinéma si *vraiment* nous entendions *L'Ange Exterminateur*, *Le Silence* ou *Muriel* ? Mieux vaudrait apprendre à vivre. De toute façon, le cinéaste, lui, gagne à coup sûr, il apprend à vivre en forgeant des œuvres irrecevables, et fort bien reçues. Qui triche le moins, lui ou nous ? Au mieux, ce jeu engagé des contestations sans fin accule-t-il à l'urgence d'un choix irréversible : vivre en créant, ou vivre tout court, option moins praticable encore. Au pire, vous devenez cinéphile, je veux dire consommateur. Saurez-vous pour autant que le Cinéma aussi refuse de diviser (c'est son crime profitable) : tout à la fois Eisenstein et Rozier. Qui nie l'un nie l'autre. Comme aussi Hawks et Bergman (ou Antonioni). Trêve d'étiquettes : c'est répondre aux sollicitations d'une même morale que de faire succéder *Man's Favorite Sport ?* à *Hatari !* (la question à la réponse), *Toutes ses femmes* au *Silence* (l'inverse), ou encore *Une femme mariée* à *Bande à part*. L'inconfort est égal, et la grandeur, et la solitude. L'inconfort, et la grandeur, et la solitude d'Antonioni ne résident pas en une modernité privilégiée et comme de droit divin, mais dans l'acceptation la plus totale des responsabilités et risques *réels* de cette modernité : dans la certitude qu'il faut paraître (ou être) *naïf* pour mériter d'être (ou paraître) profond ; que les récupérations de la mode ou les contestations de l'anti-mode ne garantissent aucunement de l'étendue d'une audience : il s'agit de se connaître orgueilleux et démuni, et de nier le doute lors même qu'il s'impose comme seul accès au savoir ; et de refuser au savoir l'ivresse des fêtes acquises, fussent-elles acquises en combattant. Il ne s'agit pas de *dire* quelque chose, mais de *témoigner* sur les limites et l'exigence d'un regard personnel, contraint à de multiples filtrages et se sachant tel : demeure le pur sentiment d'un monde insensible aux outrages, et qui tourne à sa gloire toute velléité d'offense. Mais un monde qu'il faut prouver et contester sans répit, de crainte qu'il ne se dérobe : ici la peur de Giuliana répond à la peur de l'artiste, moins vulnérable enfin de l'avoir, sinon vaincue, du moins suscitée. Portrait et miroir, une fois encore, ovales.

Vanité que la peinture, ou l'étude en rouge. Le sublime refuse les codes, et la rhétorique. Mais il a l'hospitalité généreuse, et accueille volontiers le ridicule, sinon la dérision et la précaution. Alors, peindre un bosquet en blanc et des ordures en noir (ainsi, ce n'est pas parce que Corman filme la Peste au travers d'un filtre rouge qu'il est méprisable — un bien grand mot — mais tout au plus parce qu'il le fait en référence à Pavlov plutôt qu'à Edgar Poe ou Baudelaire. Question de qualité, non de quantité), cela peut prêter un instant à sourire (Renoir, aux Indes, ne répugnait pas à secourir la nature, ni Ophuls, en Normandie, à égayer de fleurs en papier sa prairie pour la seule parure des pensionnaires d'un bordel, pour ne rien dire de *Lola Montès*) et cette concurrence du réel sembler dérisoire aux esprits purs, voire touchante à la façon des rêves d'enfant où le monde devient comestible, inépuisable friandise où des rivières de sirop coulent le long de forêts en sucre d'orge, au pied de montagnes en nougat, en traversant des villes de sucre candi. Périmé le temps où l'on crut que le rêve ruinait le réel : tout comme l'œuvre d'art, il le fortifie dans son existence. Voilà de quoi surprendre, une fois encore, les éplucheurs de « pensées » : ont-ils assez remarqué que, légitimant son accession à la couleur, Antonioni ajoute, comme preuve ultime de nécessité : « Je rêve toujours en couleurs » ? Et non : « Je pense. »

Un rêve, *Deserto rosso* ? J'entends plutôt : « cauchemar ». Ne disputons pas davantage : l'onirisme, comme (encore) le cinéma, ignore la hiérarchie des genres. Importe en revanche qu'à nouveau, avec une autorité rare, ce rêve (ou ce cauchemar) devienne monde et le monde cauchemar (ou rêve).

Réalisme, néo, etc. Ceux qui ne prisaient guère jusqu'alors Antonioni, et qui cependant ont été séduits par *Deserto rosso*, arguent volontiers, pour donner un semblant de logique à leur revirement, d'un changement total de manière, ou, avec moins d'extrémisme, de transcendance des défauts et tics nombreux inhérents à l'auteur. Cette génération spontanée ne convainc guère (ni celle de Kazan devenant subitement génial avec *Wild River*, ou de Resnais accédant enfin au cinéma dans *Muriel*, et autres promotions récentes). Antonioni plutôt, à l'inverse des « fonctionnaires », éclaircit aujourd'hui quelques-unes des obscurités ou ambiguïtés de son œuvre antérieure, au lieu d'indiquer la voie future : ainsi du surprenant final de *L'eclisse*, par exemple, et surprenant plus encore à la seconde vision



IL DESERTO ROSSO :
Carlo Chionetti et Monica Vitti

qu'à la première, final jadis mis au compte d'un pessimisme foncier, sorte d'aveu panique, croyait-on, où la succession frénétique de signes livrés à une arbitraire gravitation d'ordre symbolique aurait suffisamment indiqué une reconnaissance — dérisoire ou bouleversante — d'échec. *Deserto rosso* invite au contraire à y lire une multiplicité moins discontinue que son apparence ne le laissait entendre, à y voir un regard moins fragmenteur qu'égalitaire posé sur un monde ouvert aux promesses tout autant qu'aux dangers. Un monde *neutre* et vierge encore : habitable assurément, planète faussement inerte et prête à s'animer (la métaphore du sang incluse dans le titre même de *Deserto rosso* montre assez que le regard en détermine la structure : le désert bouge, vide ou plein selon *qui* le vit). Et Giuliana est moins victime de ce monde que d'elle-même. Point de défaite inéluctable (tout de même, Antonioni n'est pas le réactionnaire que la lecture de certains comptes rendus laisse supposer !). Cinéma de *révélation*, non de dénonciation, inquiet je veux bien, mais d'exemples et non de *preuves*. Il serait vain de poursuivre plus avant le catalogue des continuités antonioniennes, et s'il faut en revanche s'attacher à déceler quelque rupture, c'est moins entre *Deserto rosso* et *La notte* ou *L'eclisse* que celle-ci se joue, mais bien avec le cinéma italien tout entier, ses traditions et sa permanence. Rupture radicale, on s'en doute, avec le néo-réalisme, c'est-à-dire avec l'ensemble des caractéristiques qui ont imposé, au-delà de la diversité créatrice de ses représentants, le mouvement à l'avant-garde du cinéma européen : et le titre seul du film suffit à nouveau à donner la mesure de la distance instaurée. A l'attention documentaire, à la règle des non-priorités, à la figuration anti-dramatique de la durée, Antonioni confronte une méthode de témoignage peu conforme en première analyse au dogmatisme zavattinien, comme à la vocation « phénoménologique" de l'Ecole italienne de la Libé-

ration. Le réalisme recherché maintenant emprunte des voies naguère proscrites pour hérésie et *impureté* : le mythe de la fameuse intervention minimale du cinéaste (ou transparence maximale de son intervention) cède la place à une manipulation particulièrement *volontaire* de la matière filmique — bien loin du : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler » de Rossellini. Attitude nouvelle qui frappe rétrospectivement d'une certaine *timidité* l'esthétisme viscontien (qui, même dans *Nuits blanches*, présentait des gages suffisants de légitimation « réaliste » — pas assez il est vrai pour éviter la suspicion de la majorité des Italiens). Je ne dis rien de Fellini dont la « monstruosité » affichée interdit d'emblée qu'on lui applique les critères en usage : on accepte chez lui au nom du Bernin, de Dante ou de l'Arioste ce qui pourrait choquer les esprits trop délicats. Au lieu de faire procéder, comme Rossellini donc, sur ce point exemplaire, la Connaissance de l'approche objective d'un itinéraire subjectif, bref de rendre, comme on dit, l'intérieur par l'extérieur, Antonioni, privilégiant à l'extrême son personnage (et différemment), entend tout à la fois donner à voir ce dernier et montrer ce qu'il voit, ou ressent, double jeu déjà tenté mais rarement de façon aussi systématique : d'où l'emploi de la couleur à des fins ni psychologiques, ni dramatiques, ni symboliques, ni même picturales, mais sensitives — miroir et témoin d'une affectivité souveraine. Le plan devient cellule de co-habitation d'une conscience et de sa perception, et le monde y importe moins comme objet-en-soi que comme réfraction, il est interprété à travers la réception particulière de l'héroïne (plus encore *prévu* pour elle. Par exemple : le cadre est flou, Monica Vitti entre dans le champ, attendue par le point, et *équilibre* l'image), et rendu par ce biais à la convention d'une information qu'on peut dire *expressionniste* du spectateur ; expressionnisme *non* pas formel, résurgence à noter ici de quelque caligarisme, mais moral, à la manière, curieusement, de Lang : les objets deviennent de verre dans *la prison où rêve et se souvient* le dément du *Testament du Dr Mabuse*, précédent illustre et peu contesté où l'espace se conforme à la perception d'un personnage « *anormal* ». *Tout comme* Lang, Antonioni ne sollicite pas ainsi un transfert résorbant la conscience du spectateur au sein du spectacle. L'artifice employé est donc additionnel, substitut *étrange d'une surimpression* et d'un champ-contre-champ : résolution synthétique posant, comme la tache bleue sous le microscope de l'enfant, en signe premier d'unification : *1 + 1 = 1*. Inversement, Hitchcock asservit le spectateur aux phantasmes de ses créatures, et fonde son art sur l'efficience de cette prise en charge. Nulle échappatoire possible au cauchemar de Scottie (*Vertigo*) ou de Marnie, sinon par le refus du spectacle tout entier : le rire, par exemple, refuge commode. Les plans verts de *Vertigo*, les plans rouges de *Marnie* investissent la salle, annihilant la restriction du cadre. Le procédé qui chez Hitchcock répond à une technique d'agression est chez Antonioni strictement limité à une portée informative, ménageant la liberté de jugement et le degré de participation : la coloration rosâtre qui inonde la chambre d'hôtel après l'abandon de Giuliana n'a pas pour fonction, même poétique, de mystifier. La couleur est un *signe* et comme tel s'évanouit avec le désir qui l'a suscitée. A un tel signe *objectivé*, livré à l'autonomie d'un fait visible, correspond un autre type de signe, en théorie moins suspect, plus classique (le film s'articule à partir de cet échange), grâce auquel *Deserto rosso*, préservé de l'unique exploration mentale du personnage de Giuliana, bascule au contraire vers le cinéma le plus physique, voire physiologique : une femme marche, tremble, pleure, sursaute, pâlit, geint, sourit, avec la même force gestuelle, les retenues et la dépense qu'Arthur Penn ou Elia Kazan ont su également exaspérer jusqu'à une expression voisine de lyrisme *critique*.

Réalisme, néo-réalisme, expressionnisme : c'est à titre de seuls repères que *Deserto rosso* conduit à l'emploi de ces termes, somme toute assez vagues. Et comme l'idée de vérité pour les C.V., ils contribuent à définir le chemin, non le but.

Europe 64, ou *Toutes ces femmes*. Le flou du générique semble prévenir : « Anch'io son pittore ! ». On est sensible (ou non !) à un ton « très Morandi », peintre qu'Antonioni doit bien aimer : il y avait une toile de lui, sur un mur, dans *La notte*. Puis on pense, très vite, aux déclarations de l'auteur, aux *Cahiers* (nº 160) comme ailleurs : attentif, il l'avoue, au Pop'Art, il goûte Rauschenberg, et Oldenburg. « Il ne faut pas sous-estimer le Pop' Art... (son) ironie consciente est très importante. » On saisit au vol ces deux perches : la plastique et l'ironie (mais oui, il y a un humour antonionien, ce n'est pas nouveau). Œuvre de peintre, si l'on veut, puisque Rauschenberg est aussi cinéaste, mais peintre non comme Laurence Olivier, ou Jacques Feyder, ni même comme Dreyer. Rencontre, et non décalque. C'est tant mieux, du reste : tout ce qui offense la « spécificité » risque d'enrichir le cinéma, puisque le cinéma c'est Guitry et Cocteau, Pagnol et Malraux. La couleur est donc tour à tour le sujet et l'objet de *Deserto rosso*, en un sens, poursuit *Europe 51*, tout scène dissipe le voile et concrétise les formes, dès lors offertes à *Giuliana comme prison et* comme parure. Et son rôle, magique bien plus que psychologique, est de *révéler*. Car si la pétrification antonionienne s'oppose à la fluidité rossellinienne, et *si d'autres traits* séparent M.A. et R.R. plus radicalement encore, on aurait bien tort de conclure trop rapidement à la non-interférence totale de l'univers des deux *plus grands cinéastes* italiens : et de même que *La notte* dilatait un bref épisode de *Voyage en Italie*, *Deserto rosso* en un sens, poursuit *Europe 51*, tout *comme* Giuliana, treize ans après, l'itinéraire d'Irène Girard. Portraits de femmes au centre de l'Europe, au centre du désert. Privées de racines : là un enfant trop délaissé, et qui en meurt, ici un enfant trop choyé, et qui réclame encore, et qui feint la maladie (grand thème antonionien de la simulation et de la quête d'intérêt : cf., dans *L'avventura*, Anna et le requin). Démarches inductives où la femme, particularisée à l'extrême (et ici ni Rossellini, ni Antonioni, ni Bergman ne répugnent à l'impudeur de montrer l'amour ou la mort, parfois à la limite du supportable — mort de la prostituée dans *Europa*, masturbation d'Ingrid Thulin dans *Le Silence*, scène de la chambre d'hôtel dans *Deserto rosso* —, comme à ne rien cacher des désordres du corps : de ses faims, de ses dégoûts, ou de l'esprit: jusqu'au *pathologique*), témoigne pour cela même sur toute une société. Le début de *Deserto rosso* évite soigneusement, en intégrant comme malgré elle Giuliana au décor de la grève, de privilégier sa propre lutte, ou celle du syndicat, qui se poursuivra tout au long du film en filigrane : et c'est d'égales blessures que rendent compte le malaise et la timidité des tentatives de contact (l'achat du sandwich, la femme de l'ouvrier spécialisé, l'ouvrier, le marin turc, etc.).

Ici *l'apparente réserve des « petites tensions »* contribue à la maturation érotique du film, dont la pulsation épouse les sursauts et les fixations. La distinction de Georges Bataille érotisme-travail (instant-durée) conduit le récit, qui progresse par addition de crises. L'oisiveté de Giuliana, absente ou distante, offerte ou refusée, indique tour à tour l'angoisse de l'échange, la nostalgie du gain (le magasin vide), le vertige de l'inertie, la tyrannie du corps (les prises de température). Face à elle, les corps des autres se figent dans une proximité incertaine, et ne subsiste, après les frôlements machinaux, qu'un demi-cercle de visages étrangers dans la brume, gommés par la distance. L'espace qui se dérobe alors appelle une compensation, même fallacieuse, par laquelle le film intègre l'imaginaire.

Le Désert rose. Monologue et poème : c'est la parole qui organise *l'espace mythique du* conte. Au centre de la fable, le soleil, enfin visible, révèle les contours, adoucit les lignes, éclaircit les couleurs, épure les matières jusqu'à *la transparence*. Le *désert rose* exorcise les signes maléfiques de l'autre désert, féminise le 10c devenu chair et réduit à un érotisme élémentaire — maladif à force de clarté — *la nature offerte* à une adolescente issue du songe et du souvenir. Mais l'intervention du chant introduit la menace, au sein de l'accalmie, d'une sorte de terreur feutrée, *tandis* que le voilier fantôme figure, dans le rêve même, la rupture de l'illusion : la réapparition de la couleur rose dans la chambre de Corrado se tempère d'une note violacée, funèbre et douce, signalant à nouveau une peur innommable ; les deux réveils de Giuliana, après le rêve, après l'amour, sont perte de souffle, retour au froid, fuite éperdue. Cycle trompeur, faux retour : le monde bouge, il faut tenter de vivre, et les oiseaux eux-mêmes ont appris à fuir le poison qui les attire et les tue. Le final du film inscrit sur le visage de Valerio la possibilité d'un nouvel équilibre. « Maintenant, la beauté est à nos pieds partout où nous prenons peine de la voir » (John Cage). Et la beauté, comme le bonheur depuis la Révolution, n'a pas cessé d'être une idée neuve en Europe. La reconnaissance de cette nouveauté toujours reconduite donne son prix, et sa mesure, à l'optimisme d'Antonioni. — Jean-André FIESCHI.

La perte de vue

Dans *Le Désert rouge* tout affleure immédiatement. Le regard se pose directement sur le monde qu'il colore. Il tente d'épouser la complexité du concret non par une vision d'ensemble impliquant l'humilité du documentaire (*Adieu Philippine*), mais par une très particulière saisie subjective. Antonioni légitime le plan-monologue dans la mesure où il prospecte la zone opaque *des* attractions et répulsions premières. Le niveau embryonnaire des états réceptifs les réduit à des élans, ou repliements, échappant à toute *détermination d'ordre psychologique* ou biologique, voire chimique (réaction d'un organisme dans un milieu). Nous remontons à la conscience instantanée, appréhendant le *monde d'abord et d'emblée comme* ambiance. La mise en scène rend visible un état d'intacte perception, non pas épurée, mais surchargée de références obsessionnelles, *non pas constatée mais vécue*. Une telle démarche procède par effet de proximité. A l'encontre de tout recul arbitraire, l'approche antonionienne est microscopique,

révélatrice de détails latents. Le récit prend alors une tournure régulière, suit un mode égal excluant toute prédilection pour un événement de quelque ordre que ce soit. L'œuvre se construit à partir d'exemples susceptibles d'être remplacés par d'autres. Le terme d'ellipse n'a plus de sens. Seuls comptent les tropismes dégagés.
Dès l'ouverture, le réseau métallique de l'usine passe d'un caractère informel à une configuration délimitée dont la précision n'ajoute rien à la compréhension. Le monde ne présente pas tant un agencement structurel de lignes qu'un tissu mouvant de qualités irréductibles. Ce tissu est le propre d'Antonioni. Il se constitue à partir du froid, du bruit, de la couleur et autres pures qualités sensibles. Il s'oppose directement à toute notion de quantité. Le bonheur lui-même est appelé comme bien-être physique dans un secteur climatique à haute température. Les relations avec l'Autre ne peuvent être que tactiles. Au lieu d'indiquer une matière les remplissant, limites et contours composent quelque indéchiffrable réseau sans profondeur. L'absence de pesanteur, proposant une ouverture dans l'espace américain, renvoie ici à la difficulté de figurer. Mais cette zone de qualités, ce manque de poids ne peuvent-ils évoquer quelque horizon nu à peupler, quelque champ à investir, quelque terrain à habiter, quelque salle blanche à peindre ou à meubler. Peut-être serait-il temps de risquer, comme un doute consenti, le tracé hésitant et contesté des premiers points de repère, l'avènement du signe.
André TECHINE.

Conte de la dune vague

SUNA NO ONNA (LA FEMME DU SABLE), film japonais de HIROSHI TESHIGAHARA. *Scénario :* Koko Abe. *Images :* Hiroshi Segawa. *Musique :* Toru Takemitsu. *Interprétation :* Eiji Okada, Kyoko Kishida. *Production :* Teshigahara Production, 1964. *Distribution :* Comacico.

Les symboles sont en perte de vitesse et la tendance opiniâtre à en voir dans le premier film venu commence à donner quelques signes de faiblesse. Bergman, Losey, Bunuel et quelques autres ont longtemps été, nul ne l'ignore, victimes de cette sorte d'astigmatisme esthétique dont Moullet, ici même, se fit le plus farouche ennemi, depuis sa dénonciation de la relation haricot-mort dans le cinéma japonais (« Cahiers » n° 95) jusqu'à sa récente et cannoise formule : « Un chat est un chien. » A propos de *La Femme du sable*, la critique a été à peu près unanime à déclarer que le film ne contenait pas de symboles, ou du moins que le symbolisme y était très secondaire. Film kafkaïen, beckettien, camusien, illustration du destin absurde de l'homme, soumis à une tâche infinie, drame de l'intellectuel confronté aux problèmes de la vie pratique, parabole sur l'exploitation des paysans par les syndicats ou découverte des véritables valeurs dans l'isolement et le travail, opposées à une liberté illusoire, tout cela ne compte plus guère, puisque la forme unifie tout. La force de la mise en scène résorbe la multiplicité des contenus, l'unique réalité visible tient lieu de support commun aux diverses implications possibles, la clarté, l'évidence, l'inaltérabilité de l'image résiste à la prolifération des sens. Et voilà qui nous réjouirait fort si le film de Teshigahara ne comprenait, outre l'homme et la femme, et comme son titre l'indique, un troisième protagoniste : le sable. C'est-à-dire, de tous les matériaux filmables, le plus perfide, le plus ambigu et le moins fidèle. Son polymorphisme, sa variabilité d'aspects selon l'éclairage, la distance, l'environnement auxquels il est soumis, compromettent singulièrement le parti pris réaliste de départ. Il peut évoquer, comme au début du film, de vastes surfaces pierreuses parcourues de fissures lorsqu'il est filmé à grande distance, homogénéisé par le recul, ou tassé par l'humidité. Soulevé par le vent, il se résout en fumerolles ; soumis à la déclivité ou aux ébranlements, il ruisselle à la façon de nappes liquidiennes (son utilisation possible lors de scènes érotiques n'a pas manqué de retenir Teshigahara). Enfin, et c'est là le point le plus important, collé à la peau, il ressemble à s'y méprendre à l'eau ou à la sueur. Voilà donc, dans ce film étrange, ce qu'on attendait le moins des formes : qu'elles ajoutent à l'ambiguïté du scénario. Il y a plus encore : contrairement à la plupart des films sablonneux, secs, arides, où l'eau, quand elle n'est pas d'origine animale (sueur), n'intervient que comme objet de désir, *La Femme du sable* est un film terriblement poisseux et humide. La découverte finale d'Okada n'est que la mise en évidence d'un processus dont il a été victime tout au long de sa claustration : la capillarité, l'envahissement inéluctable du sec par l'humide, de l'élément déjà instable par une substance dissolvante. L'impression de claustration et d'isolement est renforcée par l'adhérence à la peau des personnages d'un voile tenace et renouvelé. La prison colle aux êtres, elle les accompagne dans leurs faibles déplacements. Cette malléabilité formelle entraîne une diminution importante de l'intérêt du film lorsque l'élément sable, incertain, fuyant, n'est plus présent : les scènes nocturnes sont ennuyeuses parce que sans mystère, et de là à penser que l'étrangeté du film ne doit rien à son auteur, mais tout à une matière filmique dont il n'aurait été que l'humble instrument et l'enregistreur passif, le pas est vite franchi. Mais la très belle scène finale où l'homme va revoir la mer prouve que Teshigahara a bien maîtrisé son film. Au lieu du redouté plan de mer immense, évocateur de liberté ou tout ce qu'on voudra de semblable, il nous offre quelques gros plans de l'acteur se détachant sur une étroite et vague surface dont nous ne savons jamais très bien si c'est encore le sable ou déjà la mer. Etrange et nécessaire confusion dont nous sommes victimes au même titre que celui qui s'apprête à regagner son trou, pour qui liberté et claustration, action et contemplation, mer et sable sont désormais une seule et même réalité, comme si, paradoxalement, c'était à un jeu très libre de correspondances entre le foisonnement des contenus possibles et l'instabilité des formes que le film venait demander sa solidité, sa cohésion, et l'autorité tranquille de son dénouement. — Jean NARBONI.

L'envers de l'Ouest

RIO CONCHOS (RIO CONCHOS), film américain en Cinémascope et DeLuxe de GORDON DOUGLAS. *Scénario :* Joseph Landon et Clair Huffaker, d'après son roman. *Images :* Joe MacDonald. *Décors :* Walter M. Scott et Lucien Hafley. *Musique :* Jerry Goldsmith. *Montage :* Joseph Silver. *Interprétation :* Richard Boone, Stuart Whitman, Tony Franciosa, Edmond O'Brien, Warner Anderson, Jim Brown, Rodolfo Acosta, Barry Kelley, Vito Scotti, House Peters Jr., Kevin Hagen. *Production :* David Weisbart, 1964. *Distribution :* 20th Century Fox.

Depuis son *Géant du Grand Nord*, nous nous étions accoutumés à suivre du coin de l'œil les réalisations de Gordon Douglas, mais sans lui accorder davantage, et récemment les laborieuses facéties des *Sept Voleurs de Chicago*, filmées pour la seule gloire du clan Sinatra, n'invitaient guère à l'exégèse. *Rio Conchos* possède au moins le mérite de délier les langues. C'est un film qui agace la mé-


RIO CONCHOS

moire et communique un sentiment d'originalité, d'autant plus bizarre et profond que l'histoire et son traitement illustrent une série de mythes traditionnels. Faut-il y découvrir une grâce particulière du cinéaste pour le genre westernien ? Oui et non, car, aujourd'hui comme hier, les faiblesses et les erreurs sautent aux yeux, et si nous devions attendre, pour saluer Douglas, le jour de l'absolue réussite-perfection, peut-être n'en parlerions-nous jamais. Au fait, *Rio Conchos* ne tire-t-il pas l'essentiel de son charme, qui mélange la folie et la lucidité, de ces malformations esthético-thématiques ? Je veux bien admettre avec Sadoul qu'il s'agit là d'un « film méchant doublé d'un méchant film », pourvu qu'on reconnaisse au même trait une vertu de fascination.
Après coup, on se rend compte que tout n'était qu'ordre et rigueur. Le scénario n'est bâti que sur le thème de la poursuite itinérante qu'afin de créer, conquérir, un théâtre fabuleux, plus démentiel encore que le plateau de *Johnny Guitar* : le palais colonial construit par un Sudiste revanchard aux confins du Texas. Le choc du dépaysement, joint à l'aspect résolument onirique de ce *décor* avoué avec orgueil, modifie la signification de l'aventure. Rétrospectivement, les zig-zags et les embûches qui précèdent l'atteinte du repaire sudiste, et les ultimes tortures subies par les héros avant la destruction de cette demeure fantôme, prennent les couleurs d'une quête initiatrice. Il ne s'agit plus

SUNA NO ONNA : Eiji Okada.

LES BARBOUZES : Lino Ventura.

d'une vulgaire opération policière où l'officier gouvernemental, accompagné par quelques guides louches, feint de livrer au rebelle les munitions qui serviront à le perdre. Le jeune homme doit endurer diverses *épreuves* — y compris les embuscades indiennes et l'éventuelle duplicité de ses compagnons — avant de parvenir au symbolique château du Père (car le vieil officier sudiste fut évidemment son supérieur et son mentor, comme par hasard...), l'explosion et l'incendie final symbolisant le meurtre rituel du Père par le Fils.

Cette hyper-intellectualisation du western picaresque, illustré avec tant de bonheur par Anthony Mann et Borden Chase entre 1950 et 1960, ne va pas sans un arbitraire que la réalisation capricieuse de Gordon Douglas souligne ingénument. De l'incohérence à la platitude (en particulier dans le rôle de la jeune Indienne), de fausse note en fausse note, le film remporte à l'usure sa victoire, en n'accordant à notre esprit que le souvenir de ses temps forts : l'implacable férocité des scènes de violence, la provocation d'une partouze à quatre dans un saloon isolé, l'ambiguïté ostentatoire des caractères en présence, les mystères inventés en marge du récit (par exemple, la haine prodigieuse qui oppose le guide et le chef indien). Par suite, la résurrection occulte d'une certaine ambition littéraire, qui n'est pas sans rappeler Niven Bush et sa greffe systématique du patrimoine mondial (de Shakespeare à Dostoïevski) sur l'arbre westernien, aboutit à révéler une vérité seconde. Considéré avec recul, le monde éphémère de l'Ouest américain offre une parenté certaine avec le truquage et l'étrangeté d'un film tel que *Rio Conchos*. L'irréel et la fugacité marquaient le destin de ses villes authentiques, comme ils condamnent dans le film le palais fictif du Sudiste rêveur. La fuite de la beauté, l'imprécision des actes et de la pensée, l'irritante gaucherie du conteur, se liguent chez Gordon Douglas pour donner enfin une image plus proche du vrai qu'on le suppose. En quelque sorte, le mode du récit épouse la nature du terrain. Cela explique le relatif éclat de ce film « raté », dans la masse des westerns de convention. — Michel MARDORE.

Chien et Loup

BEDTIME STORY (LES SÉDUCTEURS), film américain en Eastmancolor de RALPH LEVY. *Scénario :* Stanley Shapiro et Paul Hennings. *Images :* Clifford Stine. *Musique :* Hans J. Salter. *Interprétation :* Marlon Brando, David Niven, Shirley Jones, Dody Goodman, Aram Stephan, Parley Baer. *Production :* Lankershim-Pennebaker, 1964. *Distribution :* Universal.

Il existe décidément mille et une manières pour rester incompris et méconnu. Ralph Lévy comptait peut-être « faire un malheur » avec son duo de monstres sacrés. Or il se trouve que *Bedtime Story* — même rebaptisé *Les Séducteurs* — jette un froid égal, aussi bien sur les projections d'exclusivité que dans les salles de seconde et dernière vision. Passons outre les critères de style et de valeur intrinsèque : le film d'un monsieur qui n'en finit pas de piétiner la nouvelle frontière mérite le détour, et un petit coup d'œil.

Le cynisme et la méchanceté sont les premières vertus qui retiennent l'attention du spectateur « intelligent », à l'abord du film. Disons très vite que ces vertus causent la perte des auteurs et des interprètes, car l'inversion des bons sentiments exige une sorte de génie dont le trio Lévy-Brando-Niven ne détient qu'une parcelle. A quelque niveau qu'on le situe, le crime ne souffre pas la médiocrité. Les imbéciles sont trop à l'affût des marques de faiblesse pour que le méchant ait une chance de triompher en découvrant le défaut (sentimental) de sa cuirasse. Quant à l'amateur éclairé, il souffre d'une gêne honteuse, dès que sa jubilation n'est plus soutenue par la force irrépressible de l'anticonformisme. Bref, Lévy a commis l'erreur de traiter avec une application nonchalante un sujet qui réclamait une furia démentielle, ou un constat glacial, et de toute façon une énorme réserve de puissance.

Les Séducteurs se voudrait une ode à l'escroquerie, sujet inépuisable dont *Il bidone* n'avait décrit qu'une facette. Lawrence Jamison et Freddy Bentson (Niven et Brando) exploitent l'amour et la charité de leurs contemporaines comme d'autres épuisent une mine de charbon ou forent un puits de pétrole. Ils travaillent à deux étages différents (Brando en sous-officier gruge le menu peuple, feignant de découvrir partout la maison de sa grand-mère, tandis que Niven, jouant les princes exilés, dépouille les rombières de la Côte d'Azur), mais le scénario provoque leur rencontre, leur association, puis leur rivalité. Shirley Jones sert d'appât et d'arbitre à leur duel final, qui mobilise toutes leurs ressources en imagination. Saluons les auteurs, qui épargnent le mariage bien-pensant et le retour dans le droit chemin à un personnage sur deux, ce qui n'est pas si mal. Comédie bien ficelée, mais sans fulgurance notable, et qui n'aurait pas mérité une note, si ne s'y rencontrait un constant *mauvais esprit*, guère connu à Hollywood et en France, rarissime ailleurs (*Les Monstres*, en Italie), qui relève plutôt des arts graphiques. Vulgaires ou subtiles, certaines trouvailles paraîtraient plus à leur place dans « Mad » ou dans « Hara-Kiri » que dans un film à prises de vues directes. L'équivalent au cinéma, il faut le chercher du côté du film d'animation, par exemple dans la férocité des rapports entre Mimi et son Coyotte. Ou bien, une fois encore, dans la sauvagerie inconsciente des burlesques réalisés au printemps (muet) du cinéma. Car, de nos jours, combien de personnes oseraient filmer les scènes où Brando, en soldat paralytique, est brutalisé de la manière la plus concrète, avec un sadisme délectable, par le « psychiatre » David Niven qui abuse de la situation, au mépris de tous les tabous moraux chers aux spectateurs. — M. M.

Quatre étranges paladins

LES BARBOUZES, film français de GEORGES LAUTNER. *Scénario :* Albert Simonin et Michel Audiard. *Dialogues :* Michel Audiard. *Images :* Maurice Fellous. *Musique :* Michel Magne. *Montage :* Michèle David. *Interprétation :* Lino Ventura, Mireille Darc, Francis Blanche, Bernard Blier, Charles Millot, Jess Hahn, André Weber, Robert Secq, Violette Marceau, Robert Dalban, Hubert Deschamps. *Production :* Gaumont, 1964. *Distribution :* Gaumont.

De film en film se précise chez Lautner une volonté assez originale de mêler la préciosité à la truculence, l'intellectualisme au commerce, les joutes de truands aux raffinements d'esthète, les accords de clavecin au jeu des « silencieux », bref d'inscrire ses règlements de comptes dans une atmosphère de « fête galante ». C'était une bonne idée, pour *Les Barbouzes*, que d'avoir transposé dans le contexte moderne d'une lutte d'espions, le « château mystérieux », riche de tout un passé littéraire, et d'avoir substitué aux trappes, cachots et étranglements dans les corridors, le lavabo explosif et la douche sulfurique — le scorpion apparaissant en quelque sorte comme l'élément commun à l'antique et au moderne, mais n'oublions pas qu'il est utilisé par Blier, capucin suisse, personnage pour lequel donc, deux fois plutôt qu'une, la marche de l'histoire et les vicissitudes temporelles ne sauraient exister.

Il y a également chez Lautner un côté *Carrière de Suzanne*, une fille donnée au départ comme gourde, passive et quelque peu ahurie, finissant, sans qu'on sache très bien d'ailleurs si elle a jamais été dupe, par rouler tout son monde.

Dans *Les Barbouzes*, tous les éléments étaient donc présents pour en faire, avec les *Pissenlits*, le meilleur film de Lautner, puisque, dès le premier instant s'y retrouvaient, égales à elles-mêmes, les qualités aujourd'hui bien connues de leur auteur, savoir-faire, efficacité, sens parodique, goût de l'ellipse, humour, habileté à mener son action tambour battant pour mieux la brouiller (dans le train, on ne sait pas qui est contre qui, et c'est tant mieux puisque, le commentaire le dit bien, on ne sait qui donna le premier coup de pied...). Or, il se trouve qu'au bout d'un certain temps, le film commence à lasser.

Lautner a voulu aller de plus en plus loin, ce qui est bien, mais dans le même sens, ce qui l'est moins, avec un scénario pareil où, quelle que soit l'invention du cinéaste, les escamotages et réapparitions, fausses morts et disparitions répétées ne surprennent plus personne. Lautner a senti le danger, mais ne pouvant, comme dans les films de Feuillade ou les sérials du genre *Les Trois diables rouges*, atténuer le côté répétitif de son film par un étalement (et un fractionnement) sur plusieurs heures, il a joué sur la profusion, l'accumulation au sein d'un temps limité. L'irruption du premier Chinois, c'est bien, parce qu'inattendu, inexpliqué, et en marge de la parodie (elle porte remarquablement sur le public, d'ailleurs). Mille Chinois, c'est beaucoup trop. « L'Apocalypse en édition populaire » tend à rappeler ce jeu de collégiens, très vite lassant, qui consiste, chaque fois que l'on voit un barbu, à progresser arithmétiquement de 15 en 15. Le jeu ne dépasse pas 45 en général, dans les meilleurs (ou les plus mauvais) cas 60. Lautner accumule un peu. Aussi, sans que ses qualités soient mises en cause, les dernières scènes de train sont franchement ennuyeuses, quoique assez fascinantes, puisque à ce stade il n'y a aucune raison pour que le film s'arrête jamais. C'est en quelque sorte le renoncement de Lautner à conclure son film qui le couronne remarquablement et de façon quelque peu kastienne. Point intéressant : le film devait se terminer par l'arrivée de Ventura, que sa femme attendait sur le quai. Il abandonnait alors Mireille Darc pour aller lui glisser à l'oreille : « Rendez-vous ce soir à Plougastel », puis retournait vers Mireille Darc. Ici, au contraire, on ne sait pas si la veuve futée lui remettra jamais les documents. Apparaît ainsi chez Lautner, et c'était temps, le savoir-défaire, la prise à la blague de sa parodie, seule façon valable pour lui peut-être de parvenir à ce sérieux profond auquel, peu à peu, nous le voyons tendre. — J. N.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 25 Novembre 1964 au 5 Janvier 1965

10 films français

L'Age ingrat, film en Scope de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Fernandel, Franck Fernandel, Marie Dubois, Paulette Dubost. — Monument pieusement édifié à la gloire de la Gafer (entre parenthèses, que serait-il arrivé si Gabin et Fernandel n'avaient pas pris de pseudonymes : cherchez un peu...), qui semble lorgner avec envie les égards rendus outre-Atlantique au clan Sinatra-Martin-Milestone et Douglas étant occupés ailleurs, on a engagé ce bon Grangier, qui est à ces derniers ce que Ga et Fer sont à Si et Mar. Sombre histoire familiale, qu'un Ozu eût peut-être sauvée, où notre Aigle à deux têtes joue les parents terribles ; mais ce n'est pas encore le testament escompté, d'autres petits suivront.

Angélique, marquise des Anges, film en Scope et en couleurs de Bernard Borderie, avec Michèle Mercier, Robert Hossein, Jean Rochefort, Claude Giraud, Jean-Louis Trintignant. — Ça commence comme un Caroline aggravé de Thierry la Fronde ; puis, avec l'apparition d'Hossein (qui fut bien souvent plus mauvais qu'ici), l'histoire devient passionnante et originale : on pense un peu au *Cyrano* de Gance. Malheureusement, Borderie, lui, n'a pas l'air de se rendre compte de tout ce qui passe, et poursuit imperturbablement son même petit boulot.

Les Aventures de Salavin, film de Pierre Granier-Deferre, avec Maurice Biraud, Christiane Minazzoli, Mona-Dol, Julien Carette. — Un petit bourgeois saisi par le démon de l'anarchie. Date exactement, semble-t-il, de l'époque où Duhamel se fit du cinéma l'idée que l'on sait, et répond exactement au genre de films à partir desquels on pourrait s'en faire la même.

Les Barbouzes. — Voir critique dans ce numéro, page 87.

La Chance et l'amour. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Les Gorilles, film de Jean Girault, avec Darry Cowl, Francis Blanche. — La valise d'un diamantaire égarée à Orly sert de prétexte à une suite de tristes numéros de cabaret, où nos deux yétis ont tôt fait de couler : aux studios de Boulogne, chez un mage hindou, à l'Armée du Salut, etc. Beau recul critique de Girault : la valise ne contenant en fin de compte pas de diamants, mais un peu de linge sale.

Tintin et les oranges bleues, film en couleurs de Philippe Condroyer, avec Jean-Pierre Talbot, Jean Bouise, Jenny Orléans, Félix Fernandez, Max Elloy. — Supporter une heure cinquante durant (ou dupont) le jeune Talbot, sa houppe et son affreux cabot dépasse les forces du belgophile normalement constitué. Par ailleurs (version Eluard), la terre pour ce jeune niais n'est pas bleue comme une orange, pas plus que (version Aragon) la mort n'a les yeux bleus au pays des oranges.

Une femme mariée. — Voir critiques dans ce numéro, page 80.

Un gosse de la Butte, film en Scope de Maurice Delbez, avec Madeleine Robinson, René Lefèvre, Serge Nubret, Daniel Jacquinot, Lucienne Bogaert. — Puisque le titre définitif fut longtemps cherché (c'était encore il y a peu *Rue des Cascades*), proposons aussi le nôtre : le Nègre et le narcisse. Poussiéreux encensement du poulbot, qu'on essaie tristement d'accommoder au goût du jour : les trois patates de l'antiracisme larmoyant.

Week-end à Zuydcoote, film en Scope et en couleurs d'Henri Verneuil, avec Jean-Paul Belmondo, Catherine Spaak, François Périer, Marie Dubois, Jean-Pierre Marielle, Pierre Mondy, Jean Géret. — Pour figurer l'armée en débandade, Verneuil a fait mouvoir ses figurants avec une discipline toute militaire. Tout y est bien de ce qu'on trouvait dans le livre de Merle, mais noyé dans des conventions auxquelles Verneuil se plie avec la même discipline. Bref, manque rien. Pas un bouton. Sauf les guêtres.

16 films américains

L'Attaque des commandos, film d'Ernest Morris, avec Dermot Walsh, Anton Rodgers. — Des têtes brûlées rêvent de déserter. Pour les empêcher de partir en week-end au vu des côtes où doivent débarquer les alliés, on les envoie faire sauter un pont. Aurait pu se dérouler n'importe où, être fait par n'importe qui.

Bedtime Story (*Les Séducteurs*). — Voir critique dans ce numéro, page 87.

The Circus World (*Le Plus grand cirque du monde*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

First Men in the Moon (*Les Premiers Hommes dans la lune*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Flipper (*Aventure en Floride*), film en couleurs de James B. Clark, avec Chuck Connors, Luke Halpin, Kathleen Maguire. — Autre aspect des « Amitiés particulières », dans la tradition *Jody et le faon*, etc. Ici, le grand amour de Sandy et du flying Flipper : délayage sur une heure des déjà insipides doucucus yankees du genre. Rassurant et démagogique, obtient à tous les coups la cote de larmes à l'imperméable C.C.C.

Good Neighbour Sam (*Prête-moi ton mari*), film en couleurs de David Swift, avec Jack Lemmon, Romy Schneider, Dorothy Provine, Michael Connors, Edward G. Robinson. — Petit-fils éloigné du *Good Sam* de McCarey, pour une fois plus égrillard que son aïeul : Lemmon doit feindre d'être l'époux de Schneider sous les yeux de sa femme légitime, qui elle-même... Le plus curieux de cette comédie qui part dans beaucoup de directions est qu'elle n'en suit aucune jusqu'au bout : comme dans Roussel, les parenthèses s'ouvrent les unes derrière les autres, mais aucune ne se referme ; ainsi alternent bons et moins bons moments, et numéros d'acteurs plus ou moins efficaces.

Hey There, It's Yogi Bear (*Les Aventures de Yogi le nounours*), film d'animation en couleurs de William Hanna et Joseph Barbera. — Mésaventures d'un ourson trop alléché par les friandises dont on l'accable et condamné pour cela à l'exil. L'issue heureuse ne fait pas de doute. Sans grande invention plastique ni rythmique, et d'une gentillesse tenace. Touchez pas au grizzli.

The Killers (*A bout portant*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Miracle of the White Stallions (*Le Grand Retour*), film en couleurs d'Arthur Hiller, avec Robert Taylor, Lilli Palmer, Curd Jurgens. — Version chevaline et peu emballante du *Train*, où l'on peut voir en long et en large les lippizans à Disney, ici coincés entre les bombardements alliés et les méchants nazis. Avec, une fois la paix revenue, la grande caracolade de rigueur.

My Fair Lady (*My fair lady*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Rebellion in Cuba (*Commando à Cuba*), film d'Albert C. Gannaway, avec Lon Chaney, Jake LaMotta, Sonia Marrero. — Commando révolutionnaire contre

dictature militaire cubaine. Film U.S.A. aux intentions anti-castristes. Mais la discrétion recommandant de ne nommer personne et de ne pas filmer de barbus, seule la date de tournage indique de quel côté il faut voir Castro. Malgré ses tendances fascistes et homosexuelles (le massacre du traître par la foule, le jeune guerrier muet...), le film n'est contaminé ni par le schématisme, ni par la fausseté ; il est même, par son absence d'ambiguïté psychologique sinon politique, objectif. Utilisation fréquente du Pancinor, qui finit par établir une sorte de « distance ». Résultat : on croit assister aux premières tentatives des castristes pour renverser Battista.

Rhino (*Sur la piste du rhinocéros blanc*), film en couleurs d'Ivan Tors, avec Harry Guardino, Shirley Eaton, Robert Culp. — Version anesthésiée d'*Hatari !*, ou l'intrusion des barbituriques dans la chasse aux grosses bêtes. Le spectateur s'endort dans les bras du premier éléphant.

Rio Conchos (*Rio Conchos*). — Voir critique dans ce numéro, page 85.

Roustabout (*L'Homme à tout faire*), film en Scope et en couleurs de John Rich, avec Elvis Presley, Barbara Stanwyck, Joan Freeman. — Elvis à la foire : balayeur et crooner. Hélas, les Presley sont tous coulés dans le même moule, comme si l'on continuait à craindre ce que celui-ci serait capable de faire en liberté ; et pourtant, de-ci, de-là, perce malgré tout, et sans doute bien involontairement, une certaine vérité sur une Amérique familière que l'on chercherait en vain dans bien des productions plus ambitieuses.

Stage to Thunder Rock (*La Diligence partira à l'aube*), film en Scope et en couleurs de William Claxton, avec Barry Sullivan, Marilyn Maxwell, Scott Brady, Laurel Goodwin. — Claxton, sans grande diligence, achemine son film vers une aube dont il essaie vainement de nous persuader que son importance égale celle du six juin, en multipliant personnages et intrigues sans grand rapport entre eux.

The Sword in the Stone (*Merlin l'enchanteur*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

13 films italiens

Brenno il nemico di Roma (*Brenno le tyran*), film en Scope et en couleurs de Giacomo Gentilomo, avec Gordon Mitchell, Ursula Davis, Massimo Serato, Tony Kendall. — Brennus, chef des Gaulois, vise le trésor des sept collines de Rome, mais consent à stopper son avance si on lui livre une prêtresse : ainsi naquit la légende des oies du Capitole. Tout cela fait joujou de son côté, tandis que, du sien, il caro Gentilomo a depuis longtemps plongé du haut de la Tarpéienne.

Hercule, Samson et Ulysse, film en Scope et en couleurs de Pietro Francisci, avec Kirk Morris, Richard Lloyd, Liana Orfei, Enzo Cerusico. — Un peu d'histoire : Francisci fut, en 57, l'heureux pionnier qui relança la vogue du péplum, en incitant son Hercule-Reeves à refaire les douze travaux que, depuis, d'autres Hercules, inlassablement, répètent, ou auxquels, les jours de grande invention, ils ajoutent quelques variations, elles-mêmes aussitôt reprises, etc. Dans un esprit de synthèse, Samson et Ulysse sont conviés à cette nouvelle fiesta, où l'amateur courageux reçoit en prime, s'il reste jusqu'au bout : un monstre marin, la Judée, un pigeon-voyageur, Ithaque, Gaza, les Philistins, Dalila (qui aurait bien aimé faire tondre Samson par Hercule), bref, la Bible et l'Odyssée en un audacieux digest spatio-temporel, hélas assez indigeste.

Gli invincibili sette (*Les Sept invincibles*), film en Scope et en couleurs d'Alberto De Martino, avec Tony Russell, Helga Line, Massimo Serato, Gérard Tichy, Renato Baldini. — Confus conflits de sombres macédoniens contre les sept bien connus : mercenaires, samouraïs, hommes restant à tuer, merveilles du monde...

Maciste, l'eroe più grande del mondo (*Le Retour des titans*), film en Scope et en couleurs de Michele Lupo, avec Mark Forrest, José Greci, Giuliano Gemma, Mimmo Palmara. — Nouvelle pierre plate apportée à l'édification de la Macistine. Un Lupo poussant l'autre, prouve qu'ils peuvent fort bien se manger entre eux.

Maciste nell'inferno di Gengis Khan (*Dans l'enfer de Gengis Khan*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Mark Forrest, José Greci, Ken Clarke, Gloria Milland. — Prouve, comme ses 72 prédécesseurs, que si la Pologne n'existait pas, il n'y aurait peut-être pas de Polonais, mais quand même un Maciste (curieusement occulté ce mois dans les titres français : est-ce le crépuscule d'un Dieu ?).

Marcia o crepa (*Héros sans retour*), film de Frank Wisbar, avec Stewart Granger, Dorian Gray, Fausto Tozzi, Riccardo Garrone, Maurizio Arena, Ivo Garrani. — Le titre original suffit à rassurer sur la constance des préoccupations de Wisbar, auteur déjà de l'immortel *Chiens, à vous de...* Apologie de la Légion étrangère pendant la guerre d'Algérie, avec chef sublime-dur-mais-humain, prostituée au grand cœur, héroïsme du trouffion, atrocités des « rebelles », inutilité des sacrifices humains. Pour paraphraser : ce que Wisbar a fait, même une bête...

Matrimonio all'italiana (*Mariage à l'italienne*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Il mercato di schiave (*Marchands d'esclaves*), film en Scope et en couleurs d'Anthony Dawson, avec Michère Girardon, Kirk Morris, Renato Baldini, José Jaspe. — Nouvelles mésaventures d'une princesse Soraya : jeux de glamour et du bazar.

Le motorizzate (*Les Motorisées*), film de Mario Girolami, avec Sophie Desmarets, France Anglade, Walter Chiari, Toto. — Laborieux enfilage de sketches sur les méfaits de la femme au volant. Débutante en difficultés, religieuse et racolage électoral, séductrice contre coureur à pied, prostituée à roulotte de plaisir. L'adjonction d'acteurs français n'entraîne pas celle de la moindre idée. Prenez la porte et oubliez tout le reste.

Il pelo nel mondo (*Le Monde sans voiles*), film en Scope et en couleurs de Marco Vicario, avec des strip-teaseuses... — Un petit nageur en eau trouble croit encore que la mise bas des voiles peut améliorer le mât de fougue.

Sandokan, la tigre di Mompracem (*Sandokan, le tigre de Bornéo*), film en Scope et en couleurs d'Umberto Lenzi, avec Steve Reeves, Geneviève Grad, Andrea Bosic, Rick Battaglia. — Un épisode de la guerre du Pacifique, qu'on a assez curieusement renouvelé en habillant les combattants en habits du 18e et en datant les opérations de la fin du 19e.

Sei donne per l'assassino (*Six femmes pour l'assas-*

sin), film en couleurs de Mario Bava, avec Eva Bartok, Cameron Mitchell, Thomas Reiner. — Une série de crimes décime les mannequins d'une grande couturière romaine. Le scénario, particulièrement infantile, ne parvient même pas à tisser ensemble un mystérieux carnet noir, un impuissant, quelques drogués et des amants qui s'efforcent d'être diaboliques. Chaque crime est prétexte à débauche d'éclairages hideux et d'effets gros comme le Ritz : le tout dans un fouillis d'objets comme jamais Ophuls, Sternberg, ou même Albicocco, n'en osèrent. Pour Bava, le masque est-il définitivement tombé, le démon a-t-il pris son bouillon d'onze heures ? Restent six pauvres ragazze qui ne savent trop où trouver un auteur.

Lo spettro del professore Hichcock (*Le Spectre du Professeur Hichcock*), film en couleurs de Robert Hampton, avec Barbara Steele, Peter Baldwin. — Point de départ astucieux, ensuite crescendo aussi énorme qu'artificiel ponctué de taches, mares, rigoles, flaques, de plus en plus sanglants. Rigolo si l'on n'a rien d'autre à faire. N'est pris au sérieux que par la C.C.C. dont il faut de plus en plus se méfier : le commentaire par lequel elle condamne le film est infiniment plus alléchant que son bien pauvre objet.

3 films anglais

The Finest Hours (*La Vie de Winston Churchill*), film en couleurs de Peter Baylis, commentaire dit par Orson Welles. — De la petite histoire à usage anglais. Mais, comme c'est toujours le cas, quelques beaux plans d'actualités. Plus des moments d'humour churchillien qui font passer le temps.

Of Human Bondage (*L'Ange pervers*), film de Kenneth Hughes, avec Kim Novak, Laurence Harvey, Robert Morley, Siobhan McKenna. — Années d'apprentissage d'un carabin anglais et comment — grâce au ciel — il échappe aux griffes de la « femme maléfique » et parvient au triomphe bourgeois : situation, mariage confortable, avenir assuré. Il eût fallu, pour sauver ce pensum où, conformément au Dictionnaire des idées reçues, les danseuses ont toutes la vérole et finissent à l'hôpital, un brin de folie (voir « Nana »), qui fait complètement défaut à cette bande académique et prétentieuse. Novak à l'agonie est assez convaincante.

Woman of Straw (*La Femme de paille*), film en couleurs de Basil Dearden, avec Gina Lollobrigida, Sean Connery, Ralph Richardson. — Les infortunes d'une godiche, victime d'une machination éventée dès ses prémisses : suspense où le scénario a toujours trois quarts d'heure de retard sur le spectateur, et Dearden quinze ans.

1 film allemand

Die Gruft mit dem Ratselschloss (*La Serrure aux treize secrets*), film de F.J. Gottlieb, avec Judith Dornys, Harald Leipnitz. — Le ciné allemand poursuit son inepte chemin, de coffre-fort en moulin à vent, de trahison en cadavre, de crapaud en requin, avec Edgar à la traîne. Ici, quelques pantins s'agitent mécaniquement au bout de ces treize ficelles. Walla lasse.

1 film grec

Ta Kokkina Fanaria (*Lanternes rouges*), film de Vassili Georgiades, avec Jenny Karezi, Georges Foundas, Despos Diamantidou. — On nous avait annoncé du commerce ; erreur, c'est la pièce qui était commerciale, pas le film. (Les distributeurs français l'ont bien compris, qui ne se trompent jamais.) L'erreur fut donc de confier celui-ci à un cinéaste qui y a cru. Et comme chaque scène, traitée à fond, aussi conventionnelle soit-elle au départ, débouche toujours sur une certaine vérité du moment qu'un homme et une femme sont sur l'écran, comme ce film constitue un défi à tous les goûts connus ou inconnus (bruit des langues qui se cherchent dans les gros plans de baisers, celui que le couple fait en avalant sa soupe, celui des pleurs du typo qui apprend que sa bonne amie est au bordel...), le critique français a ricané, lui qui connaît la question.

1 film danois

Gertrud (*Gertrud*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

1 film soviétique

Je m'balade dans Moscou. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) **et 44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 104, 150-51. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée** - Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des *abonnements* seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINÉMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la *direction* des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16.000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimerie Cino del Duca, Maisons-Alfort (Seine) - Les directeurs de la publication : Daniel Filipacchi et Frank Tenot.

